



COLECCIÓN

DE

ESCRITORES CASTELLANOS

CRÍTICOS


EX-LIBRIS.

HISTORIA

DE LAS

IDEAS ESTÉTICAS EN ESPAÑA

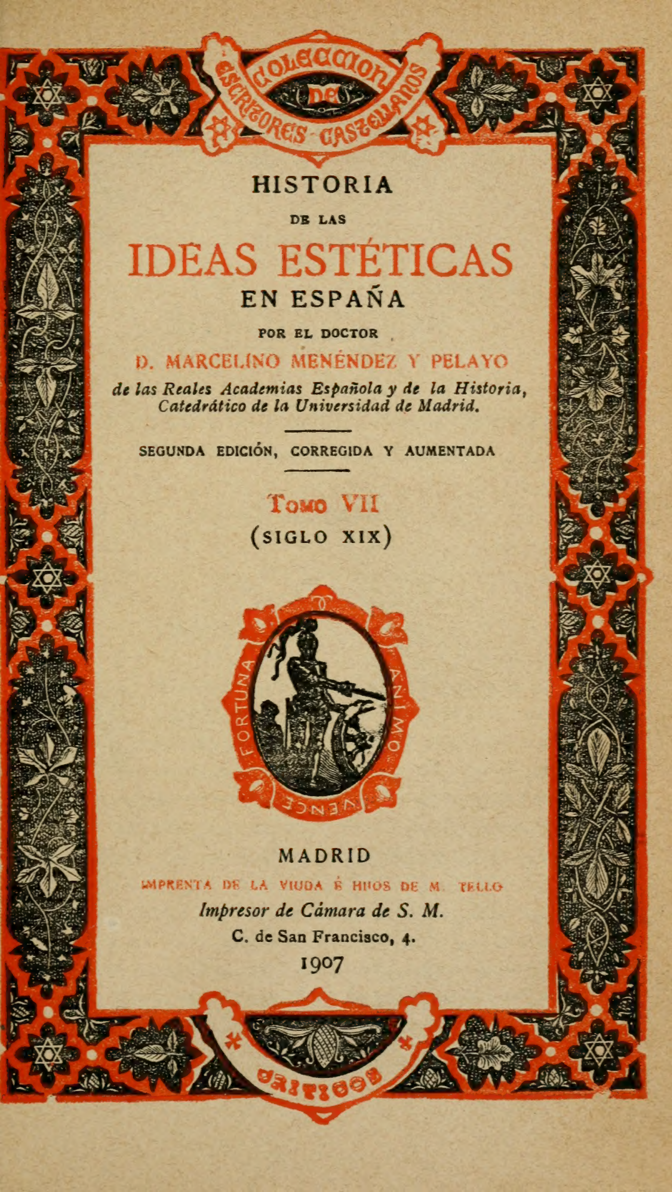
TOMO VII

(SIGLO XIX)

TIRADAS ESPECIALES

---

25 ejemplares	en papel China..................	I á XXV
25 »	en papel Japón..................	XXVI á L
100 »	en papel de hilo................	1 á 100



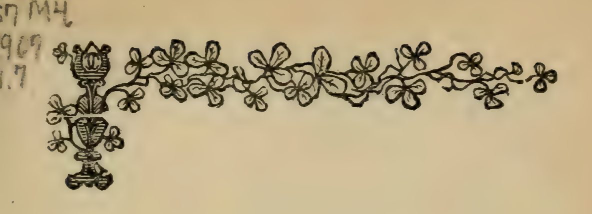
HISTORIA
DE LAS
IDEAS ESTÉTICAS
EN ESPAÑA

POR EL DOCTOR
D. MARCELINO MENÉNDEZ Y PELAYO
de las Reales Academias Española y de la Historia,
Catedrático de la Universidad de Madrid.

SEGUNDA EDICIÓN, CORREGIDA Y AUMENTADA

TOMO VII
(SIGLO XIX)

MADRID
IMPRENTA DE LA VIUDA É HIJOS DE M. TELLO
Impresor de Cámara de S. M.
C. de San Francisco, 4.
1907



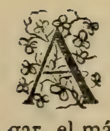
INTRODUCCIÓN

RESEÑA HISTÓRICA DEL DESARROLLO DE LAS DOCTRINAS ESTÉTICAS DURANTE EL SIGLO XIX

I—EN ALEMANIA

I

Kant y los estéticos kantianos.



UNQUE la Estética no sea exclusivamente ciencia alemana, como pregonan con su admirable y habitual modestia los críticos ultra-rhenanos, no puede negar, el más prevenido en contra de ellos, que desde los últimos años del siglo XVIII hasta el momento actual, sólo en Alemania ha alcanzado la filosofía del arte un verdadero y orgánico desarrollo; sólo allí tiene verdadera historia, entendida esta palabra en el sentido de sucesión interna y lógica de ideas y de sistemas, que se engendran los unos de los otros, no por contacto fortuito, sino por derivación espontánea. No quiere esto decir que en

Francia, en Inglaterra, y aun en Italia y España, hayan dejado de producirse ideas aisladas y aun teorías y libros de notable precio; pero no hay para qué ocultarlo: los verdaderos monumentos de la ciencia estética durante este siglo, no hay que buscarlos en inglés ni en francés ni en otra lengua que no sea la alemana. Lo que en otras naciones ha florecido, á veces con singular pujanza, es más bien la Estética aplicada, la crítica literaria y artística, en la cual, á mi ver, los franceses nada tienen que envidiar á sus vecinos. Pero los fundamentos mismos de la crítica, la teoría general del arte, y mucho más la pura filosofía de lo bello, suelen adolecer en Francia de una superficialidad notable, que los reduce á elegante discreteo, y en Inglaterra de un carácter empírico y positivo, capaz de matar en germen toda Estética, aun en los pensadores que pueden calificarse de relativamente idealistas. Hay excepciones memorables, y ya las iremos conociendo; pero la regla general es la que queda consignada. No entendemos por eso menospreciar en manera alguna los trabajos de la Estética aplicada, sin la cual resultan vanos y estériles los más altos conceptos metafísicos. Pero lo cierto es que desde Kant hasta ahora, tales conceptos se han elaborado la mayor parte en Alemania. A ella pertenece la heguemonía intelectual en este siglo, y dado que en otras ciencias haya naciones que con fundamento se la puedan disputar, no ciertamente en lo que toca á los estudios estéticos, cultivados allí con más entusiasmo y seriedad que en ninguna parte. Por Alema-

nia debemos comenzar, pues (invirtiendo el orden que seguimos al hablar del siglo pasado), esta rapidísima reseña de los trabajos verificados en el presente sobre el arte y sus leyes.

La importancia concedida por la escuela wolfiana á la Estética después de la aparición del libro de Baumgarten; el estruendo de la polémica entre Gottsched y los suizos; el idealismo pictórico de Mengs, y, sobre todo, la aparición de los maravillosos trabajos de Winckelmann y de Lessing sobre la escultura y la poesía dramática, habían producido en Alemania una gran fermentación en los espíritus á fines del siglo XVIII, provocando innumerables tentativas, obscurecidas por el brillo de los trabajos posteriores, pero que fueron útiles y famosas en su día. Klopstock (1724-1803), de cuya *Mesiada* hacen arrancar algunos la emancipación de la poesía alemana, aunque no hiciese en rigor otra cosa que sustituir la imitación francesa por la inglesa, y convertir los bardos ossiánicos en bardos de Arminio, siendo, por lo demás, su verdadera gloria la de haber despertado y reanimado en el arte el sentimiento de lo maravilloso cristiano con más sinceridad y fervor que los que mostró Chateaubriand en Francia; Klopstock, digo, cuya gloria se cifra hoy en sus odas más bien que en su poema, publicó, además de un tratado doctrinal de escasa importancia, una especie de utopia estética, titulada *República Alemana Literaria* [1], no semejante en nada, sino en el título,

1 *Die Deutsche Gelehrtenrepublik.* (Hamburgo, 1774.)

á la de nuestro Saavedra Fajardo. Cuanto ésta tiene de risueño escepticismo, lo tiene la de Klopstock de énfasis y monotonía sentenciosa. Concebida sobre el modelo de las utopias políticas de Platón, Tomás Moro ó Campanella (con las cuales mezcla el autor sus propios sueños bárdicos y druídicos), divide á sus ciudadanos en siervos, hombres libres y nobles, entendiendo por siervos á los artistas que no saben más que imitar y se guían á ciegas por la opinión y gusto de los otros; por hombre libre al que piensa por sí mismo y rara vez imita, y por noble al verdadero genio. La república de Klopstock propende al régimen aristocrático, distante por igual de la democracia inglesa y de la oligarquía francesa, que en tiempos del cantor del Mesías había degenerado en verdadera dictadura, con Voltaire por jefe. Lo infantil de esta concepción resalta más por el tono solemne con que está enunciada [1].

Más importancia tienen, aunque hoy sean poco leídos, los escritos del hebreo Moisés Mendelssohn,

1 Klopstock logró ver realizada alguna parte de su ensueño con la creación de la Academia ó cenáculo poético de Gottinga, al cual pertenecieron Bürger, autor de la *Leonora;* Voss, fidelísimo traductor de Homero y autor del poema idílico *Luisa* (precursor de *Hermann y Dorotea*); Cramer, entusiasta y ciego biógrafo de Klopstock y detractor de Gœthe, y los dos hermanos Stolberg. Esta Sociedad, fundada en 1772, celebraba sus sesiones en un bosque de encinas, árbol favorito del patriotismo germánico, en honor del cual quemaban todos los años un ejemplar de las obras de Wieland, principal representante del gusto francés.

colaborador de Lessing en algún tiempo, escritor más notable por la elocuencia serena de su estilo y por la pureza y elevación moral del sentimiento, que por la novedad de sus ideas platónico-wolfianas, que no le impidieron traducir y publicar en 1758 el Ensayo de Burke *sobre lo sublime*, sin duda para buscar términos de comparación y estímulo de pensamiento. Ni su definición de la belleza «unidad en la variedad,» tan repetida antes de él por los platónicos y aun por algunos escolásticos como nuestro Báñez; ni la distinción que establece entre la *perfección* ó belleza divina, y la *belleza* propiamente dicha, que es la terrestre; ni su análisis de los sentimientos mixtos de placer y dolor; ni el objeto que asigna á las bellas artes, es decir, la representación del ideal en forma sensible, pasan de ser generalidades muy vagas, á las cuales sólo salva lo elegante y lúcido de la expresión, como sucede en nuestros días con los libros de Levèque, Caro y otros franceses.

Aun en el mismo admirable libro de Winckelmann, que por sí solo es una fecha memorable en la Historia del arte, se observa la misma vaguedad de conceptos metafísicos que hemos notado en Mendelssohn. Winckelmann posee la singular virtud de encender en el ánimo de sus lectores verdadero amor hacia lo que él llama «el más sublime objeto después de Dios;» pero su obra no entraña, en cuanto á los principios, adelanto ni desviación alguna respecto del antiguo platonismo.

Y, sin embargo, era forzoso que esta desviación viniera. Todas las corrientes de la época parecían

hostiles al idealismo en su forma antigua, precisamente en vísperas de nacer un nuevo idealismo, mucho más absoluto y radical que cuanto hasta entonces había podido crear ni concebir el pensamiento humano. Pero entre tanto, Lessing, defendiendo el principio de la *belleza de expresión* contra el de la belleza pura é indeterminada (semejante á una gota de agua), que era el de Winckelmann; Hogarth y Burke, analizando con singular crudeza sensualista las impresiones de lo bello y de lo sublime; y en otra esfera David Hume, partiendo del sensualismo para llegar con acerada crítica á las tesis escépticas más resueltas, iban arruinando en los espíritus la idea de una belleza superior y ontológica, y reduciendo cada día más el gusto á una condición relativa y transitoria. En el desprestigio y ruína creciente de todo dogmatismo, en aquel estado de indiferencia filosófica que con tanta energía nos describe Kant en el primer prefacio de su *Crítica de la Razón Pura*, llamándole «tedio de pensar, engendrador del negro caos y de la noche,» apareció, de súbito, la doctrina kantiana, con la pretensión de renovar desde los cimientos todo el edificio de la ciencia especulativa, no por el desacreditado medio de un nuevo sistema igualmente dogmático que los anteriores, no por una nueva clasificación más ó menos ingeniosa de los objetos del conocimiento, sino por una *crítica* del conocimiento mismo. Manuel Kant, natural de Kœnisberg (1724-1804), haciendo nueva y audaz aplicación del método iniciado por Sócrates y renovado por Descartes, llamó á su

tribunal, no los productos de la razón, sino la razón misma, despojada de todo elemento exterior á ella. El escepticismo de Hume solicitó y estimuló su pensamiento, convirtiéndole á salvar el carácter necesario y universal de los primeros principios, mediante un análisis de la facultad de conocer. Si Kant fracasó en tal empresa, ó más bien obtuvo en ella un éxito totalmente contrario al que se había imaginado; si en vez de menoscabar la fuerza del escepticismo, le abrió más ancha puerta con su *crítica;* si luego se esforzó en vano, con evidente falta de lógica, en asirse á la tabla del deber moral, única que le restaba en tal naufragio, nada de esto amengua la grandeza del esfuerzo inicial; la maravillosa pujanza analítica, quizá no igualada por ningún otro filósofo; la menuda y hábil disección de los fenómenos internos, y la grandeza de la influencia histórica, manifestada, aún más que por sus pocos y medianos discípulos directos y fieles, por todo el desarrollo de la filosofía moderna, puesto que toda ella, sin excepción alguna, arranca y procede de Kant, ya como derivación, ya como protesta. Apréciese como se quiera la obra de este memorable pensador, á nadie es lícito hoy filosofar sin proponerse antes que nada los problemas que él planteó, y tratar de darles salida. Así como en la antigüedad toda poesía procede de Homero, así en el mundo moderno toda filosofía procede de Kant, incluso la que le niega y contradice su influencia, de la cual nadie se libra, sin embargo, puesto que el idealismo, lo mismo que el materialismo, encuen-

tran armas en la *Crítica de la Razón Pura*, mirada desde puntos de vista relativos y parciales [1].

No pertenece á este lugar la exposición del contenido de la filosofía crítica de Kant, expuesta principalmente en su obra magna la *Crítica de la Razón Pura*, impresa por primera vez en 1781, y luego, con notables y muy transcendentales alteraciones, en 1787. En sus puntos principales nadie la desconoce, porque ha sido expuesta innumerables veces y en todas formas, aunque no siempre con entera fidelidad. Kant emprende la descomposición del conocimiento, intentando reducirle á sus elementos primordiales. Admitiendo en el hombre una disposición innata para la Metafísica, y confesando la posibilidad de esta ciencia, apenas la considera como nacida aún, porque nunca se ha fundado hasta ahora en un análisis de las leyes de la razón, prescindiendo de sus aplicaciones y de sus objetos. Comienza este análisis distinguiendo en el conocimiento el elemento *formal* y el elemento *material*. El primero es el elemento necesario y universal; el segundo, el elemento variable y relativo. Por lo que toca al origen de nuestros conocimientos, Kant, de acuerdo con toda la filo-

1 Claro es que aquí se habla sólo de la filosofía racionalista. Nadie ignora que enfrente de ella subsiste, con verdadera gloria, el espiritualismo dogmático y creyente; pero aun éste sufre de un modo indirecto el influjo de la crítica kantiana, teniendo que hacerse cargo de las nuevas cuestiones promovidas por ella. Y aun hay ó ha habido filósofos cristianos que aceptan una parte de esta *Crítica*.

sofía de su siglo, admite que *comienzan con la experiencia sensible*, pero que la experiencia sola no basta para explicarlos. La experiencia nos da sólo la *materia* del conocimiento, pero su *forma* procede del entendimiento mismo. Los conocimientos se clasifican en conocimientos empíricos ó *a posteriori*, y conocimientos *a priori:* entre éstos hay algunos absolutamente independientes del dato de los sentidos: Kant los llama *puros*. *Razón pura* es la que contiene estos principios. No es menos importante la división de los juicios en *analíticos* ó *explicativos*, y *sintéticos* ó *extensivos*. Llama Kant juicios *explicativos* aquéllos en que el predicado nada añade á la idea del sujeto, sino que está encerrado lógica y necesariamente en ella, y *extensivos* los que añaden á la noción del sujeto otra noción que no estaba contenida en él necesaria ni lógicamente. Los juicios analíticos tienen su base en el principio de identidad ó en el de contradicción. Los juicios sintéticos pueden ser *a posteriori* ó *a priori*, según que se funden ó no en la experiencia. Kant sostiene, contra la opinión común, que las verdades matemáticas no pertenecen al orden de los juicios *analíticos*, sino de los juicios *sintéticos a priori*. De acuerdo con estos principios, clasifica las ciencias en *empíricas* ó de observación (basadas en juicios sintéticos *a posteriori)*, y *teoréticas* ó *especulativas*, incluyendo entre éstas la Metafísica al lado de las Matemáticas.

La *Crítica de la Razón Pura* abarca dos partes, llamada la primera *Doctrina elemental trans-*

cendental, y la segunda *Methodología*. La primera estudia sucesivamente la sensibilidad, el entendimiento y la razón, que Kant distingue del entendimiento. De aquí tres secciones, que llevan respectivamente los nombres de *Estética Transcendental*, *Analítica Transcendental* y *Dialéctica Transcendental*. Lo que Kant llama *Estética*, nada tiene que ver directamente con la filosofía de lo bello. Kant, como todos los grandes innovadores, se vió obligado á excogitar nueva fraseología y dar distinto valor á los términos antiguos. Llama *Estética Transcendental* á la crítica de las formas puras de la intuición sensible, es decir, el espacio y el tiempo, que son el elemento *formal* de la sensibilidad, cuyo elemento material son las sensaciones. En cualquier otro sentido, Kant rechaza la palabra *Estética*, con las siguientes razones: «Los alemanes suelen designar con este vocablo lo que otros pueblos llaman sentido de lo bello. Nace esta designación de haber pretendido Baumgarten, varón peritísimo en el procedimiento analítico, que era posible someter el juicio de lo bello á reglas ciertas é infalibles, y formular sobre él una doctrina. Pero es vana labor la de los que tal intentan. Porque esas reglas ó notas de lo bello están tomadas, en su mayor parte, de fuentes empíricas, y, por tanto, es imposible determinar anticipadamente principios á los cuales deba ajustarse el juicio de lo bello.» El pasaje es curioso, porque muestra ya en germen la teoría que luego ha de desarrollarse en la *Crítica del juicio*, si bien con notables y profundas atenuaciones.

La *Estética Transcendental* no es, por consiguiente, otra cosa que el examen de los elementos *a priori* que contiene la sensibilidad, es decir, de las formas ó moldes en que necesaria y fatalmente va encerrando las sensaciones. Estas formas son dos, como dicho queda: el espacio y el tiempo. Ni una ni otra tienen para Kant valor objetivo: no son substancias ni modos inherentes á la substancia, sino meras condiciones subjetivas que poseen solamente lo que llama Kant una *realidad empírica* ó una *idealidad transcendental.* Una y otra son la base de conocimientos sintéticos *a priori:* la geometría parte de la idea de espacio; la mecánica de la idea de tiempo.

Así como la sensibilidad contiene formas puramente subjetivas, dentro de las cuales amolda las sensaciones, así también el entendimiento posee elementos puros ó *a priori*, que Kant discierne en su *Analítica Transcendental*, tomando por base la clasificación de los juicios. A estas formas del juicio ó del entendimiento llama Kant *categorías*, y son cuatro: *cantidad*, *cualidad*, *relación* y *modalidad*. Bajo el aspecto de la cantidad, los juicios son generales, particulares ó singulares; bajo el aspecto de la cualidad, son afirmativos, negativos ó limitativos; bajo el aspecto de la relación, son categóricos, hipotéticos ó disyuntivos; bajo el de la modalidad, son problemáticos, asertóricos y apodícticos. La categoría de la cantidad abarca, pues, la totalidad, la pluralidad y la unidad; la categoría de la cualidad, la afirmación, la negación y la limitación; la categoría de la relación, la subs-

tancia y el accidente, la causalidad y la dependencia, la reciprocidad entre el agente y el paciente; la categoría de la modalidad, finalmente, comprende la posibilidad, la existencia y la necesidad, con sus tres contrarios, la imposibilidad, la no existencia y la contingencia. Tal es el cuadro completo de las categorías, que Kant sustituye al de Aristóteles, rechazando de la lista de predicamentos dada por éste todos los que se fundan en datos empíricos. Estas categorías son conceptos *a priori*, formas puras del entendimiento, y condiciones *sine quibus non* de la experiencia. El tiempo es el lazo que une estas categorías á los fenómenos, y hace posible su aplicación, en forma de *esquemas* ó representaciones sintéticas de carácter general. Hay tantos *esquemas* como categorías. Éstas, lo mismo que las formas de la intuición sensible, no tienen para Kant valor objetivo alguno. La crítica kantiana no responde de la cosa en sí, ó sea del *noumeno*, perpetuamente incognoscible para nosotros, sino pura y simplemente del *fenómeno*. No responde tampoco (sino á costa de una inconsecuencia y de una contradicción interna que basta para esterilizarla) de la unidad de la conciencia, ó sea de lo que Kant llama *unidad primitiva sintética de la apercepción*. Lo que sobre este punto añadió en la segunda edición invalida lo que había escrito en la primera, y riñe con otros pasajes que dejó subsistir, y con el espíritu general de su doctrina. Por lo cual creemos que en este punto no interpretaron bien á Kant los kantianos puros y ortodoxos, sino los modernos

neo-kantianos, afines del positivismo, á los cuales su maestro había trazado ancho camino, enseñando que «nos conocemos únicamente como *fenómeno.*» La *Estética Transcendental* sólo nos autoriza para decir: «de esta manera nos *representamos* los objetos.» Y lo único que la *Analítica Transcendental* puede enseñarnos es la manera como pensamos los objetos de la intuición. La ruína de toda realidad no puede ser más completa, puesto que las categorías son por sí puras formas lógicas, vacías de todo contenido, y el *noumeno* nunca puede salir del vago crepúsculo de la posibilidad, no siendo como no es objeto de intuición, sino de una mera concepción ó hipótesis del entendimiento. La intuición no da de sí más que fenómenos, y cuando de ellos se quiere pasar á los *noumenos*, se incurre en un verdadero vicio de tránsito, que Kant apellida *amphibolia,* y consiste en confundir lo empírico con lo transcendental. En deshacer esta *amphibolia* gasta Kant largas páginas, que son, en realidad, de polémica contra Leibnitz y los wolfianos, y aun contra toda la filosofía tradicional.

Hemos dicho que Kant distingue del entendimiento la Razón. El estudio de esta facultad superior constituye la *Dialéctica Transcendental.* Es oficio de la razón reducir á unidad los conceptos intelectuales, así como el entendimiento reduce á unidad las representaciones sensibles. Lo que la sensibilidad hace por medio de las formas de la intuición, lo que el entendimiento hace por medio de las categorías, lo completa y perfecciona la ra-

zón por medio de los elementos *a priori* que posee. Estos elementos son las *ideas*. Así como el entendimiento es la facultad de juzgar, la razón es la facultad de razonar, esto es, de deducir lo particular de lo general, ó, al contrario, de elevarse de lo particular á lo general y de lo general á lo absoluto y á lo incondicionado. Los principios absolutos é incondicionados, las ideas de la razón pura son tres, que Kant va extrayendo laboriosamente de los juicios categórico, hipotético y disyuntivo: el yo ó sujeto que piensa; el mundo, ó sea la unidad absoluta de la serie de las condiciones de los fenómenos; y Dios, esto es, la unidad absoluta de las condiciones de todos los objetos del pensar, la condición suprema de la posibilidad de todo lo que puede ser pensado. Cada una de estas tres *ideas* es base de una ciencia: psicología, cosmología, teología, ciencias transcendentales del alma, del mundo y de Dios. Pero ¿qué valor objetivo pueden tener estas ideas? Para Kant ninguno, como no le tienen las representaciones sensibles ni los conceptos intelectuales. Y Kant, poseído del vértigo de la demolición, emprende demostrar que, á los ojos de la razón pura, la tesis psicológica, la tesis cosmológica y la tesis teológica, son un tejido de paralogismos y antinomias insolubles. Semejante á un hombre que cerrase las ventanas para ver más claro, Kant, encerrado en la ciudadela de lo transcendental, limpio de todo empirismo, y desdeñoso de toda experiencia, coloca enfrente de esa misma Razón Pura, cuyo *Novum Organum* viene haciendo, una incógnita in-

soluble y eterna. La razón no puede afirmar ni negar nada del yo, ni del mundo, ni de Dios, so pena de perderse en un laberinto dialéctico, donde toda posición es destruída por la posición contraria. La *Dialéctica Transcendental* no es más que un antídoto contra las ilusiones *naturales* ó *fatales* de la razón pura, condenada por Kant á errar eternamente y sin remisión. Su desdén de la psicología empírica le mueve á fantasear un *yo* solitario, vacío de toda forma y contenido, padre legítimo del *yo* fichtiano. De este *yo*, puro sujeto lógico, no podemos afirmar objetivamente nada, ni la simplicidad, ni la identidad, ni mucho menos la espiritualidad y la inmortalidad. Como la conciencia, para Kant (á pesar de sus vacilaciones), es meramente empírica ó fenomenal, no puede ser tampoco piedra de toque ni criterio de certidumbre para el dogma de la personalidad. Kant ni siquiera se atreve á sospechar que el *noumeno*, la entidad incógnita que produce los fenómenos internos, sea distinta de la que produce los fenómenos exteriores. A sus ojos, en el terreno especulativo no tiene más valor una afirmación que otra. En cuanto á la tesis cosmológica, lo mismo puede defenderse que el mundo tiene límites y ha tenido principio, ó que carece de una cosa y de otra: que está compuesto de partes simples, ó que no hay substancia alguna simple: que existe una causa libre, ó que todo depende de causas naturales que excluyen la libertad: que existe el sér absoluto y necesario, ó que no existe. Todo se puede sostener y demostrar, ó, más bien, no puede sostenerse ni de-

mostrarse nada, porque se trata de *noumenos* inaccesibles á las facultades del género humano. Lógicamente tienen el mismo valor el dogmatismo y el empirismo. Aun el mismo Dios, plenitud de toda realidad, ente realísimo, no saldría de la nebulosa región de lo ideal, si Kant, después de haberse encarnizado en la *Crítica de la Razón Pura* con la prueba *físico-teológica*, la *cosmológica* y la *ontológica*, no abrazase amorosamente la prueba *moral* en la *Crítica de la Razón Práctica*, convirtiendo la existencia del Supremo Hacedor en uno de los postulados del imperativo categórico destinado á regir los actos humanos. Kant concede á la razón práctica lo que negaba á la especulativa. Entre las nobles y fructuosas inconsecuencias de que la razón humana puede envanecerse, mucho más que de un estéril y absurdo rigor lógico, ésta es de las mejores y más elocuentes.

En vano Enrique Heine [1], con su ironía á veces profunda, ha querido exagerar el alcance de la parte polémica de la *Crítica de la Razón Pura* (que no debe ser mirada aisladamente del resto), llamándola, en su pintoresco estilo, *el* 93 ó *el* 21 *de Enero del Deísmo*. Kant era profundamente deísta, y no necesitábamos de la *Crítica de la Razón Práctica* para afirmarlo. En la misma *Crítica de la Razón Pura*, donde más se deja arrastrar del vértigo dialéctico, trata con singular respeto el argumento de las causas finales. Ver el ateísmo

1 *De l'Allemagne*, tomo I, pág 113.

en el fondo de la crítica kantiana, es un modo de ver superficial y estrecho, que Kant rechazaría enérgicamente, por la misma razón de que él se vale para declarar paralogismos los argumentos de la antigua Metafísica, es decir, por el tránsito que se comete del orden ideal y lógico al orden real y objetivo. Lo que él declara insoluble en el orden dialéctico, lo afirma y reconoce en el orden moral. Y es que en Kant había dos hombres, que se concertaban como podían: el filósofo crítico inexorable en su agudeza dialéctica, y el filósofo ético, para quien la grandeza de la ley moral grabada en nuestros corazones no era menor que la grandeza del cielo estrellado.

Si parece difícil ó imposible deducir de la *Crítica de la Razón Pura* la *Crítica de la Razón Práctica*, no sucede otro tanto con la *Crítica de la facultad del juicio*, donde se encuentra desarrollada su doctrina estética, Kant no era estético de profesión, ni muy sensible á las bellezas del arte. Gustaba poco de la Música y no mucho de la Poesía, aunque fué por algún tiempo profesor de literatura. Sus autores favoritos eran los satíricos y los humoristas; es decir, los que podían darle nuevas luces sobre la naturaleza humana: Horacio y Juvenal, Cervantes y Swift. Pero esta misma limitación de sus gustos artísticos le hizo penetrar muy hondo en los problemas fundamentales de la Estética, librándole de la continua distracción á que expone el trato frecuente con las obras maestras. Para lo que Kant pretendía, es decir, librar su crítica de todo vestigio de empirismo, más bien

le favorecía que le dañaba lo deficiente de su cultura artística.

Y, sin embargo, Kant había empezado por ser un estético empírico. Mucho antes de darse á conocer por su obra fundamental, no impresa hasta el año de la muerte de Lessing (1781), había publicado unas ligeras observaciones *sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* [1] (1764), tan ligeras, en verdad, que, á no llevar su nombre y estar bien probada su autenticidad, costaría trabajo atribuírselas, ni por el estilo, que es mucho más ameno y fácil que el de sus obras posteriores, tan erizadas de espinas y sutilezas dialécticas, ni por las ideas, que, sin ser contrarias á las que después sostuvo, corresponden á un grado mucho menor de madurez, y no se levantan gran cosa sobre los empíricos y superficiales tratados de Burke y Mon-

1 *Immanuelis Kantii Opera ad Philosophiam Criticam spectantia... Latine vertit Fredericus Gottlob Born. Lipsiae, impensis Engelhard Benjamin Schwickerti*, 1796-98. Cuatro volúmenes 4.º Esta traducción latina, aunque sumamente bárbara, es un calco exactísimo del texto alemán, y, por consiguiente, muy cómoda para lectores españoles. Las *Observationes de sensu pulchritudinis et sublimitatis* están en el cuarto volumen, páginas 325 á 381, y la *Critice facultatis judicandi* en el tercero, páginas 169 á 516. Entre las ediciones alemanas de Kant debe recomendarse con preferencia la de Rosenkranz y Schubert, en doce volúmenes (Leipzig, 1840), de los cuales, el último comprende la *Historia de la Filosofía de Kant,* por Rosenkranz. Las traducciones francesas y castellanas se encuentran por donde quiera. De estas últimas sólo es directa la de la *Crítica de la Razón Pura,* por el Sr. Perojo.

tesquieu. Es una obra que pertenece á la filosofía del siglo XVIII más bien que á la del nuestro abierta por Kant tan ruidosamente. Verdad es que todo el tratadito respira *subjetivismo* y *relativismo*, pero es subjetivismo sensualista, no idealista ni kantiano. Nos enseña que las varias sensaciones de placer y dolor no dependen de ninguna cualidad inherente á los objetos externos que las excitan, sino del propio sentido de cada hombre, de donde resulta que sobre gustos no hay disputa, porque á unos agrada lo que á otros fastidia. Este sentido, que él mismo llama *animal*, es el único que Kant estudia, rechazando, por demasiado sutil, el placer que se experimenta en la alta contemplación de las verdades científicas. Más bien que investigar la esencia de lo bello y de lo sublime, lo que hace es describirlos por sus efectos, sin salir del camino vulgar y trillado, ni llegar siquiera á la ingeniosa anatomía de Burke. Divide lo sublime en terrible, generoso y magnífico; lo cree inseparable de la grandeza, mientras que lo bello puede darse en objetos de reducidas dimensiones: le da por nota la simplicidad, mientras que lo bello puede ser complexo y ornamentado. En el arte, la tragedia es el campo de lo sublime, la comedia el de lo bello. Cabe cierta especie de sublimidad (á los ojos del gusto *animal*, no de la razón), aun en pasiones viciosas, como la iracundia y la venganza, y cabe cierta especie de belleza en la astucia criminal diestramente excogitada.

Ni un solo rasgo del genio metafísico de Kant brilla en estas páginas, que parecen arrancadas de

cualquiera colección de ensayos ingleses de la época. Ni tampoco el gusto literario es muy seguro, puesto que prefiere Virgilio y Klopstock á Homero y á Milton. Abusa de la doctrina de los temperamentos, atribuyendo al melancólico el sentido de la sublimidad, al sanguíneo el sentido de la belleza. Para aumentar la sorpresa que engendra en el ánimo este singular tratado, escrito, sin duda, por Kant en uno de los rarísimos días en que sacrificaba á las Gracias (Gracias del siglo XVIII, aliñadas y afeitadas con exceso por mano de peluqueros y perfumistas), hay un largo capítulo digno de Fontenelle ó de cualquier abate admirador suyo, sobre la distinción entre lo sublime y lo bello en las relaciones mutuas de ambos sexos. Kant, haciendo madrigales, produce el efecto más cómico del mundo, en quien sólo le conozca antes por las tinieblas de la Razón Pura. Hubo indudablemente antes de este Kant, abstraído en la vida de su propio pensamiento, otro Kant, que por algún tiempo fué ó se creyó mundano, y de quien yo no dudo que sería un prototipo de elegancia y amenidad, comparado con los híspidos y tétricos profesores alemanes de entonces. Buena prueba es de ello el capítulo en que Kant discurre de una manera tan frívola y caprichosa como divertida sobre los caracteres propios de cada nación en sus relaciones con el sentido de lo bello y de lo sublime [1]. Los españoles no podemos quejarnos ente-

1 No he de disimular que Gœthe y Schiller juzgaron con más indulgencia este escrito de Kant, cuando ya era célebre el

ramente de su clasificación, puesto que nos concede, á la par que á los ingleses, el sentido de lo sublime, reservando el de lo bello á los italianos y franceses. Pero de lo enterado que estaba de nuestro carácter, puede juzgarse por la siguiente descripción, que daría envidia á cualquier viajero ó impresionista francés de nuestros días: «El gusto de las bellas artes y de las ciencias se ha manifestado poco entre los españoles, porque se han complacido en dar tormento á la naturaleza, que es el ejemplar de todo lo bello y generoso. El español es serio, *taciturno* y veraz. Pocos mercaderes se encuentran en todo el orbe de más probidad que los españoles. Su condición soberbia se alimenta más con la aspiración á lo grande que á lo bello. Como en su temperamento hay poca benevolencia y dulzura, suelen mostrarse duros y crueles. Hacen suplicios solemnes por causa de religión (autos de fe), y los hacen, no tanto por supersti-

filósofo. Gœthe decía en 1795: «Las *Observaciones*... serían un escrito encantador, si las palabras *bello*, *sublime* que aparecen en el título, se encontrasen más veces en el fondo de la obra, llena, por lo demás, de observaciones exquisitas, en que se ven germinar los futuros principios de Kant.» Y Schiller contestaba: «El libro de Kant no es más que una antropología, y nada enseña sobre los principios supremos de la Belleza; pero como historia natural ó física de lo sublime y de lo bello, contiene mucha materia que puede ser fácilmente fecundada. ¡Lástima que siendo el asunto tan grave, el autor haya empleado un estilo tan poco serio y tan recargado de *fioriture!* Raro defecto en un hombre como Kant, y, sin embargo, defecto fácil de concebir.»

ción, como por cierto gusto de lo extraordinario y monstruoso, el cual encuentra su satisfacción en esas pompas venerables y terribles, en que se ve entregar á las llamas, encendidas por devoción furibunda, una vestidura pintada de diablos (sambenito). No puede decirse que el español sea más soberbio ó más dado á los devaneos amatorios que cualquier otro pueblo; pero una y otra cosa lo es de un modo portentoso, raro é insólito. Son acciones predilectas suyas las que más se apartan de la naturaleza; v. gr.: dejar el arado y pasearse por el campo, con una gran espada al cinto y una capa, esperando que pase algún viajero; ó en las corridas de toros (donde se ve á las mujeres sin velo), hacer un singular saludo á la dama de sus pensamientos, y en honor suyo arrojarse á peligroso combate con una bestia fiera.»

Con esto, y con decir que Kant llama á boca llena *bárbara*, *perversa* é *inepta* á la arquitectura gótica, é incurre á cada paso en trasnochados chistes, todavía más protestantes que volterianos, contra las reliquias, los votos monásticos y el culto de los Santos, puede formarse cabal idea de este opúsculo, que se deja leer con facilidad, pero que ciertamente no honra mucho la memoria del gran pensador de Kœnisberg.

El tránsito de tal libro á la admirable *Crítica de la facultad de juzgar* parecería imposible, si no tuviéramos en cuenta que entre una y otra mediaron no menos que veintiséis años, llenos para Kant de altísimas meditaciones, cuyo fruto se vió en la publicación de las dos *Críticas de la Razón*

Pura y *de la Razón Práctica*. La *Crítica del juicio* vino en 1790 á completar el círculo de estas exploraciones en el mundo del pensamiento. Pero Kant, mientras le duró la vida, no se hartó de corregir sus obras, ansioso de darles siempre un grado mayor de perfección, por lo cual su pensamiento íntegro y cabal acerca de las cuestiones estéticas, sólo debe buscarse en la tercera edición, publicada en 1799.

La filosofía de Kant no salió en un día, armada de todas piezas, del cerebro de su autor. Algunos puntos de ella sufrieron singular modificación al pasar de una de las *Críticas* á otra. Es evidente, por ejemplo, que en la *Crítica de la Razón Pura* la facultad de juzgar no está considerada aparte, sino que se la identifica con el entendimiento. La idea de separarla y someterla á peculiar examen nació muy tarde en la mente de Kant, cuando ya tenía deslindadas la razón teorética y la práctica, el mundo del conocimiento y el mundo de la voluntad. Entonces fué conducido á investigar si la facultad del juicio, que consideraba ya como un medio entre el entendimiento y la razón, encerraba elementos *a priori*, principios constitutivos ó solamente regulativos, y si en ellos podía fundarse una regla para el gusto, lo cual en la *Crítica de la Razón Pura* resueltamente había negado. La mezcla que se advierte del elemento afectivo en el juicio de lo bello fué la principal razón que tuvo para separar la Crítica de esta facultad de la Crítica del entendimiento. Esta Crítica, como todas las de Kant, versa exclusivamente sobre la fa-

cultad, nunca sobre su objeto: es relativa á nuestros medios de conocer, pero no tenemos ningún derecho de imponérsela á la naturaleza. Ni siquiera presume Kant que estos análisis puedan servir para formar y perfeccionar el gusto, porque «éste (son palabras textuales suyas), con Estética ó sin ella, andará su camino, como le ha hecho hasta ahora.» Se trata de una consideración meramente transcendental.

Si llegamos á las entrañas de la *Crítica del juicio*, podemos decir que toda ella tiene por objeto resolver la antinomia entre el *concepto de la naturaleza* y el *concepto de la libertad*, que engendran respectivamente la filosofía *teorética* y la *práctica*. ¿Cómo efectuar el tránsito de uno de estos dos mundos al otro, siendo totalmente diversos? ¿Cómo podrá el concepto de libertad ver realizada en el mundo sensible la *finalidad* que lleva consigo? ¿Cómo podrá la naturaleza ser pensada bajo el aspecto de conveniencia de la forma con la *posibilidad* de los fines? Este tránsito sólo podrá verificarse por medio de la facultad del juicio, si averiguamos que esta facultad contiene principios que por sí solos no son idóneos ni para el uso teorético ni para el práctico. Cuando el juicio procede refiriendo lo particular á lo general, se llama regla, principio ó ley, y mostrando que está contenido en lo general, se llama juicio *determinante*. Cuando de lo particular trata de elevarse á lo general, el juicio es *reflexivo*. En el primer caso, la facultad de juzgar no hace más que obedecer á las leyes universales y transcendentales del espíritu, á

los principios *constitutivos* de la experiencia, *subsumando* los materiales que le proporciona la intuición sensible. De consiguiente, no tiene que buscar por sí nueva ley; pero como las del entendimiento puro se refieren sólo á la posibilidad de la naturaleza, dejan siempre, en cuanto á las condiciones particulares, mucho de indeterminado, fortuito y empírico, que es preciso reducir á la unidad en virtud de alguna nueva ley. Al mismo tiempo, el juicio *reflexivo*, cuyo oficio es elevarse á lo general, necesita apoyarse en algún principio que no puede brotar de la experiencia. Este principio transcendental tiene que dársele á sí propia la facultad de juzgar, sin pretensiones de imponérsele á la naturaleza, y no puede ser otro que el principio de la *finalidad* de la naturaleza, el cual consiste en suponer que la naturaleza obedece, lo mismo que nuestro entendimiento, al impulso y á la ley de la unidad, mediante la cual se reducen todas las leyes empíricas á una ley superior. El fundamento, pues, de las leyes que asignamos á la naturaleza, está en nuestra propia inteligencia, y no tiene valor objetivo fuera de ella; pero debemos considerarlas como si una inteligencia distinta de la nuestra las hubiese promulgado en gracia de nuestra facultad de conocer.

De todos modos, téngase presente que esta finalidad de la naturaleza no es un fin real; no es más que una mera posibilidad de fin, un principio *a priori*, puramente formal y subjetivo, pero necesario, con necesidad universal. La satisfacción de esta necesidad produce placer; la privación, do-

lor. Además del nombre de finalidad lleva el de *conveniencia* ó armonía. Esta conveniencia es puramente *formal;* nada tiene que ver con la conveniencia práctica. El principio de la *conveniencia* formal de la naturaleza es el principio transcendental de la fuerza del juicio.

Pero la *finalidad* ó la armonía que suponemos en la naturaleza puede ser considerada de dos maneras diversas, que Kant llama *estética* (reconciliado ya con este nombre) y *teleológica.* Será *estética* la representación cuando no vaya unida á un determinado concepto del objeto, sino que domine en ella el placer que nace del libre ejercicio de nuestras facultades sin un propósito especial. Será *teleológica* (esto es, *final)* cuando al placer producido por la armonía que establecemos entre la naturaleza y nuestra facultad de conocer, vaya unida una noción determinada del objeto, considerado lógicamente. Aquí el placer es mucho menos intenso, y llega á desaparecer del todo por la fuerza del hábito. Ó, dicho en otros términos, lo que en la representación es meramente subjetivo, lo que dice relación al sujeto y no al objeto, lo que no puede ser parte del conocimiento, es una cualidad estética; lo que dice relación al objeto, es valor lógico. Sólo puede ser estética la representación de la finalidad en cuanto formal y subjetiva, en cuanto armónica con nuestras facultades, prescindiendo del elemento material de la representación. Precisamente por este carácter puramente *formal* atribuímos un valor necesario y universal al juicio del gusto, como necesario y

transcendental es el principio de conveniencia subjetiva en que se apoya.

La *Crítica del juicio* se divide, pues, en dos partes: *Crítica del juicio estético*, *Crítica del juicio teleológico*. Sólo nos interesa la primera, que es la más célebre, y bajo todos aspectos la más notable. Procuremos condensar sus resultados, en cuanto lo permite la sutileza habitual del pensamiento kantiano, y el extraño y enrevesado tecnicismo y lujo de fórmulas en que gusta de envolverse á los ojos de los profanos.

La crítica del juicio estético, como toda crítica, se divide en dos secciones: una *analítica* y otra *dialéctica*. La *analítica* comprende: primero, el análisis de lo bello; segundo, el análisis de lo sublime.

El juicio del gusto, como todo juicio, puede ser considerado bajo las cuatro categorías de *cualidad*, *cantidad*, *relación* y *modalidad*. Kant llama *momentos* del juicio á la aplicación sucesiva de estas categorías.

Bajo el aspecto de la *cualidad*, lo primero que llama la atención en el juicio del gusto es su carácter *desinteresado* [1], no sólo en cuanto no despierta en nosotros idea alguna de poseer el objeto, sino en cuanto no nos preocupamos siquiera de su existencia real, atentos sólo al puro placer de la representación. En esto se distingue el placer de lo bello del de lo *agradable*, que no es placer *con*-

1 *Oblectatio, qua judicium gustus determinatur, omni omnino invitamento caret.* (Kant, ed. Born, tomo III, pág. 210.)

templativo, sino meramente sensual, y del de *lo bueno*, que envuelve siempre un concepto racional, ora sea *útil*, esto es, *bueno en relación*, ora bueno intrínsecamente y *per se*. Para declarar bueno un objeto, es preciso tener algún concepto de él; no así para declararle bello. Las flores, el libre trazado de un jardín inglés, los productos de las artes ornamentales, no tienen sentido alguno racional ni dependen de ningún concepto, y, sin embargo, nos agradan. El juicio del gusto no es juicio de conocimiento, ni teorético ni práctico. Lo agradable es común á todos los animales; lo bello es propio y exclusivo de los hombres; lo bueno toca á toda naturaleza y razón posible. Sólo el placer de lo bello puede llamarse *libre*, puesto que sólo él está inmune de todo interés, ni sensual ni racional [1].

En el segundo *momento*, ó sea el de la *cantidad*, Kant establece *que lo bello es lo que agrada universalmente y sin concepto* [2]. Esta segunda nota del juicio depende de la primera, es decir, de su carácter desinteresado, puesto que no atravesándose interés alguno particular del sujeto, no puede éste dejar de suponer que el objeto bello producirá en otro los mismos efectos que en él ha

1 Resumen de este primer momento: *Gustus cernitur in facultate rei cuiuspiam objectae modive repraesentandi dijudicandae per complacentiam vel disci, absque omni invitamento. Res ejusmodi complacentiae subjecta, vocatur pulchra.* (Pág. 218.)

2 *Pulchrum est id, quod sine conceptu universe placet.* (Página 227.)

producido. De este modo, el juicio, aunque sólo sea estético, tomará apariencias de lógico, y tendrá universalidad, si bien meramente *subjetiva*, implicando, no un consentimiento racional, sino un *asentimiento* instintivo. Lo *agradable* es siempre particular y relativo, y éste es el gusto á que se refiere el proverbio («sobre gustos no hay disputa.») Lo *bello*, por el contrario, muestra siempre la marca de universalidad, aunque los juicios estéticos no tengan, bajo el aspecto de la cantidad lógica, más valor que el de *juicios singulares*. Esta distinción entre el valor lógico y el estético, es fundamentalísima en la doctrina de Kant, y no debe olvidarse ni un momento. Bajo el aspecto lógico, en la relación de los conceptos, no puede haber razón ni regla alguna que obligue á declarar que una cosa es bella. Lo decimos y declaramos por un *sufragio universal inmediato*, en que no interviene razonamiento alguno.

Es cierto que interviene un juicio, porque si no lo *bello* descendería á la condición de lo *agradable*. Pero este juicio es inmediato y espontáneo; ni puede separarse de la impresión afectiva, aunque en rigor la precede, puesto que el placer que experimentamos en la contemplación de la belleza nace del *libre juego (lusus liber)* de nuestras facultades cognoscitivas, no constreñidas á ningún conocimiento particular, sino refiriendo sus representaciones al conocimiento en general [1] y

1 *Ergo statum animi in hac repraesentatione necesse est, in statu versari cujusdam sensus lusus liberi virium repraesentati-*

moviéndose con armónica independencia la fantasía y el entendimiento. Es condición de este placer el ser universalmente comunicable.

Bajo el aspecto de la *relación* (tercer momento del gusto), lo bello nos aparece como la *forma final* de un objeto, *sin representación de fin*, ó, en términos más breves, como una *finalidad sin fin*. Esta definición es importantísima, y conviene aclararla. Ante todo, hay que saber que en la doctrina kantiana se entiende por fin el objeto de un concepto, en tanto que éste concepto es considerado por nosotros como razón real de la posibilidad del objeto. La causalidad de cualquier concepto con relación á su objeto, es lo que llamamos *forma final*. Pues bien: el juicio del gusto, que no tiene por fundamento ningún particular é interesado fin subjetivo, ni tampoco ninguna representación determinada de un fin objetivo (como el concepto del bien), porque no es un juicio de conocimiento, sino meramente estético, ni envuelve concepto alguno de la cualidad, ni de la posibilidad interna ó externa del objeto, sino que depende únicamente de la relación armónica y libre de nuestras facultades representativas entre sí, no puede tener por fundamento más que una *forma final subjetiva*, sin ningún fin particular, ni subjetivo ni objetivo; una pura *forma* que tiene su fin en la misma representación [1]. La conciencia de

varum in repraesentatione quadam ad cognitionem quamdam generatim data. (Pág. 225.)

1 *Ergo nulla re alia potest complacentia, quam, sine concep-*

esta *finalidad sin fin* en el juego de las fuerzas cognoscitivas, la conciencia de esta ***causalidad interna*** es lo que constituye el placer estético, que puede ir unido y mezclado á otros placeres más ó menos puros, pero que en su esencia excluye todo movimiento interesado del ánimo. Los juicios estéticos, lo mismo que los juicios lógicos, pueden dividirse en empíricos y puros. Son empíricos los que añaden al objeto la calificación de agradable ó no agradable; son puros los que sólo enuncian del objeto su belleza. Aquéllos son los juicios de los sentidos (juicios materiales estéticos); estos otros los juicios propios del gusto (juicios formales). El juicio del gusto solamente es puro cuando no se le mezcla ningún elemento de complacencia empírica. Kant lleva su puritanismo idealista hasta reducir los elementos verdaderamente estéticos á la *línea*, al trazado, al dibujo, á la figura, negando que la sensación del color ni la del sonido puedan ser estéticas por sí solas. Los colores y los sonidos son bellos en cuanto se los considera *puros* y *simples*. Su pureza y su simplicidad es lo único que los saca del terreno de la pura sensación y les da un valor formal; no así los colores mixtos, que Kant excluye absolutamente de la Estética.

tu, ut universe communicabilem dijudicamus, proinde ratio judicii gustus determinandi effici, nisi forma finali subjectiva in repraesentatione objectae rei, sine omni (et objectivo et subjectivo) fine, proinde sola forma finali in repraesentatione, qua res nobis datur atque offertur, quatenus illius nobis conscii sumus. (Pág. 229.)

El juicio estético puro está también totalmente libre y vacío de la representación del bien y del concepto de la perfección. El bien supone una forma final objetiva, esto es, una relación del objeto á un fin determinado. Esta forma final puede ser externa *(utilidad)* ó interna *(perfección)*. La perfección se acerca algo más al predicado de la belleza, de tal modo, que algunos filósofos (por ejemplo, Mendelssohn) han definido la belleza como una perfección confusa. Kant distingue ambos conceptos, fundándose en que es imposible pensar una forma de la perfección sin materia ni concepto alguno. Para juzgar una forma final objetiva, se requiere siempre el concepto del fin; y si se trata de la perfección (que es forma final interna), el concepto de *un fin interno*. Pues bien: la razón determinante del juicio estético no puede ser un concepto, cuanto menos el concepto de un fin determinado. En su línea, el juicio estético es irreductible, y no nos da el menor conocimiento, ni coufuso ni distinto, de la cosa, la cual se conoce solamente por el juicio lógico. La facultad de los conceptos confusos ó distintos es la inteligencia, y aunque para el juicio del gusto, como para todo juicio, se requiere el concurso de la inteligencia, no es como facultad de conocer, sino como sentido íntimo de la armonía de las potencias del alma que están en juego.

Dos géneros de belleza distingue Kant: la que llama *belleza libre (pulchritudo vaga)*, y la que llama *belleza adherente (pulchritudo adherens)*. Esta última es la que va mezclada con el concep-

to de perfección ó de fin particular. De considerar como belleza *vaga* ó libre la que es tan sólo belleza adherente, ó al contrario, y de confundir el juicio estético puro con el juicio *aplicado*, resultan muchas de las contradicciones sobre el gusto.

Dedúcese de estas premisas que no puede haber para el gusto regla *objetiva* y derivada de conceptos intelectuales, y que, por tanto, es inútil buscar un *criterio* universal de lo bello [1].

Es cierto, no obstante, que existe un ejemplar sumo, un prototipo ó dechado, un ideal de belleza. Pero este *ideal* no depende de la razón, sino de la fantasía, ni puede aplicarse á la *pulchritudo vaga*, sino á la belleza *adherente* y *fija*, que en parte cae bajo el dominio de la inteligencia. Nadie habla, por ejemplo, del ideal de las flores. Sólo el hombre, que contiene en sí el fin de su existencia, y puede proponerse por la razón sus propios fines, ó cuando los toma de la percepción externa, compararlos con los fines esenciales y universales, y juzgar estéticamente de su armonía, puede ser ideal de perfección, porque de todas las cosas existentes en el mundo, sólo una hay capaz de *perfección ideal* y es la inteligencia humana. Y en este punto Kant, olvidándose de todo el sentido de esta *Crítica*, y dominado sólo por su propensión *ética*, verdaderamente avasalladora é irre-

1 *Frustra erit principium gustus inquirere, quod criterium pulchri universale per determinatos conceptus indicaret, quoniam id quod quaeritur, fieri non potest, et secum ipsum pugnat.* (Página 240.)

sistible, hace consistir el *ideal* humano, único ideal que él reconoce, en la *fuerza expresiva de las ideas morales, que internamente dominan al hombre.* De este modo, sin darse cuenta de ello, ó queriendo disimular las consecuencias, con decir que ningún juicio de los que se refieren á la belleza ideal es puramente estético, Kant arruína en un momento su propia teoría de la *finalidad sin fin*, y la *Crítica de la Razón Práctica* penetra á banderas desplegadas en el territorio de la *Crítica del juicio.*

Resta considerar el juicio del gusto bajo la relación de la *modalidad* [1]. El juicio del gusto es *necesario,* pero con cierto género de *necesidad* peculiar suya, no con necesidad teorética objetiva, ni con necesidad práctica, sino con *necesidad hipotética* y subjetiva, fundada en cierto *sentido común* á todos los hombres, y que les obliga á suponer que la satisfacción que ellos experimentan al contemplar el objeto bello, *deben* sentirla por igual todos sus semejantes. Este *sentido común* no es para Kant ninguno de los sentidos externos, sino un efecto del libre juego de nuestras facultades de conocer.

Al análisis de lo bello sigue el análisis de lo sublime, que Kant ha profundizado más todavía. Convienen lo bello y lo sublime en agradar por sí mismos; convienen en no ser objeto de un juicio empírico ni de un juicio lógico, sino

1 *Pulchrum versatur in eo, quod sine conceptu ut res complacentiae subjecta necessarie cognoscitur.* (Pág. 250.)

de un juicio de reflexión; convienen en originarse el placer que producen del acuerdo entre la *facultad de exhibición*, ó sea la *fantasía*, y el *entendimiento*; convienen en que, siendo *singulares* sus juicios, se arrogan, sin embargo, un valor universal; convienen, finalmente, en no traernos conocimiento alguno del objeto. Hasta aquí las semejanzas, que son las de todo juicio estético; ahora principian las diferencias. Lo bello dice relación á la forma final del objeto; por el contrario, lo sublime reclama un objeto destituído de toda forma, en el cual, ó con ocasión del cual, pueda representarse lo infinito. Si lo bello puede considerarse como la exhibición de un concepto *intelectual* indeterminado, lo sublime es la *exhibición de un concepto racional indeterminado*. Lo bello y lo sublime difieren, pues, entre sí como el entendimiento y la razón. La representación de lo bello es representación de *cualidad*; la de lo sublime es representación de *cantidad*.

Además, el placer de lo bello suele llevar consigo una excitación suave y directa de las fuerzas vitales, una manera de expansión. Lo sublime, al revés, empieza con una suspensión momentánea de estas fuerzas, á la cual sigue una efusión mucho más intensa que la de lo bello, por lo mismo que se trata, no de un juego, sino de una cosa seria. El objeto bello atrae siempre; el objeto sublime, á veces repele. Lo sublime, más bien que un placer positivo, engendra admiración y respeto, es decir, un placer negativo.

Por último, ninguna cosa de la naturaleza

puede ser *sublime* (en el sentido recto de la palabra), aunque sí bella. No puede ser sublime, porque lo sublime excluye la finalidad formal, y no puede estar contenido en ninguna apariencia subjetiva. Tiene su fuente en las ideas de la razón, y especialmente en la idea de lo infinito. Lo sublime es puramente *subjetivo.* No se le puede explicar por un principio de *conveniencia natural.* Transciende de toda finalidad, y nos da como una visión anticipada de lo infinito. La razón de la belleza natural debe buscarse fuera de nosotros; pero la patria de lo sublime está en el mundo interior. No es sublime el mar agitado por la borrasca: lo son las ideas que en nosotros despierta. La idea de lo infinito es la clave y la razón de lo sublime. El juicio de lo sublime, como el de lo bello, está sujeto á las cuatro categorías, y es universal, desinteresado, subjetivo y necesario.

Sería inútil repetir el procedimiento analítico. Mayor importancia ofrece la célebre distinción establecida por Kant entre lo *sublime matemático* ó *de extensión*, y lo *sublime dinámico* ó *de fuerza y poder.* Estas denominaciones han sido luego universalmente aceptadas en las escuelas. Define Kant lo sublime matemático «aquello que es absolutamente grande;» «aquello en comparación de lo cual todas las cosas parecen pequeñas,» y, finalmente, «aquello cuya mera concepción atestigua en el alma la presencia de una facultad que sobrepuja toda medida de los sentidos.» Es evidente que tal magnitud no se halla en la naturale-

za, donde toda cantidad es relativa, sino en el mundo de la idea.

Y precisamente el efecto mayor de la idea de lo sublime depende del contraste y discordancia entre la magnitud, relativa y limitada, de todas las cosas del mundo visible, y la facultad que nuestro espíritu posee de concebir la totalidad absoluta y suprasensible. De aquí la mezcla de dolor y placer que caracteriza al fenómeno de lo sublime: dolor que nace de la impotencia de nuestra imaginación para aprehender otra cosa que la cantidad limitada; placer que nos infunde la posesión de la idea de la cantidad ilimitada, tesoro inestimable de nuestra razón. Este género de sublimidad no se llama con todo rigor sublimidad matemática, ¿pues qué son las matemáticas sino la ciencia del *número*, es decir, de la cantidad relativa? El alma oye dentro de sí la voz de la razón que reclama la *cantidad universal*, fundamento de todas las cantidades que se pueden *aprehender*, y de las que nunca serán aprehendidas: la exhibición de todos los miembros de una serie progresiva que crece hasta lo infinito; el infinito mismo, levantado sobre todo sentido; la idea del *noumeno*, á la cual ninguna visión alcanza, pero que sirve de *substratum* á la visión de todo fenómeno, á la visión del mundo. La razón que alcanza este infinito suprasensible, superando la medida de toda facultad sensitiva, logra lo que llama Kant una *amplificación del alma*. Allí está verdaderamente lo sublime, y no en los objetos de la naturaleza. Por grande, por enorme que sea la cantidad ima-

ginada, siempre podremos llegar á cantidades mayores, y siempre resultarán pobres y pequeñas cotejadas con las ideas de la razón.

Lo sublime dinámico es el sentimiento de una gran fuerza natural que no tiene imperio sobre nosotros [1]. Del contraste entre nuestra impotencia física y la conciencia de nuestra personalidad libre, ó sea la conciencia de nuestro destino y de nuestra superioridad moral, que está fuera de la naturaleza y sobre ella, nace esta especie de sublime, caracterizado, aún más que el primero, por la contradicción y la lucha. La naturaleza se considera como sublime, no en cuanto terrible, sino en cuanto excita y despierta nuestras energías morales, y levanta el ánimo á la consideración de nuestro sublime destino.

De estas condiciones de lo sublime depende el que sea de difícil acceso; el que pocos hombres sean capaces de sentirlo, y el que exija una cultura mucho mayor, no sólo del juicio estético, sino de la facultad general de conocer. Lo que para el hombre culto es sublime, al hombre rudo y vulgar no le produce más efecto que el de un terror servil y depresivo; anulación indigna de la potencia moral arrollada por las fuerzas de la naturaleza. La apoteosis de la libertad moral, ídolo del estoicismo kantiano, está en el fondo de toda esta generosa y magnánima teoría de lo sublime, que luego Schiller amplió con tanta elocuencia,

1 *Natura in judicio aesthetico considerata ut potentia, cui nulla in nos potestas est, dynamice sublimis videtur.* (Pág. 273.)

y de la cual sacó tan portentosos efectos dramáticos.

Este análisis de lo bello y de lo sublime constituye la parte más sólida y más original de la *Crítica del juicio estético*. Kant procede después á la deducción de los juicios estéticos puros, refiriéndose exclusivamente á lo bello, que es donde se descubre la finalidad, y de ningún modo á lo sublime, que carece de forma final. El juicio del gusto es un *juicio sintético a priori*, puesto que no se deriva de la experiencia, ni es meramente explicativo, sino *extensivo*. El elemento *a priori* que contiene es *la universalidad del placer*. Sería un juicio empírico, si nos limitásemos á decir que una cosa nos agradaba; pasa á ser un juicio de *anticipación*, en cuanto afirmamos que la cosa es bella, y que necesariamente debe agradar á todos. El placer es el elemento empírico; la *necesidad* postulada el elemento *a priori* [1]. Nada implica esto sobre la realidad objetiva del concepto de la belleza; pero nos autoriza para suponer en todo hombre las mismas condiciones subjetivas que en nosotros hallamos. El sentido de la belleza, sin intervención de concepto alguno, es esencialmente *comunicable*, es un *sentido común*, y, por tanto, gran elemento de sociabilidad y de cultura.

1 «Ergo haud voluptas, *sed universalitas hujus voluptatis*, quae cum sola rei cujuspiam dijudicatione in animo ut conjuncta percipitur, *ex anticipatione* ut generalis judicandi facultatis regula, ad unumquemque valens, in judicio gustus repraesentatur.» (Pág. 305.)

La *Crítica del juicio* no es, ni aspira á ser, una estética completa. Kant negó siempre la posibilidad de tal ciencia. «No hay ni puede haber ciencia de lo bello, decía, sino crítica de lo bello. Si el juicio de lo bello perteneciese á la ciencia, ¿qué valor tendría el juicio del gusto? En las bellas artes cabe *modalidad*, pero no cabe *método.*» Acorde con estos principios, Kant, tan idealista al parecer, tan partidario de la independencia del concepto de lo bello como forma final, habla de las bellas artes y de sus cultivadores con desdén poco disimulado: los declara, en general, vanos, frívolos y poco apreciables bajo el aspecto moral, y sólo considera como indicio de un espíritu recto y sano el amor á las bellezas naturales, muy superiores, según él, á las bellezas artísticas, hasta por la fruición pura que proporcionan, y que es el mejor tránsito y preparación para el sentido moral, en cuanto nos conduce á un juicio teleológico sobre la naturaleza, revelándonos en ella un sistema de fines. Claro es que la contemplación de la naturaleza no se considera aquí desde un punto de vista meramente estético, ni se reduce á una pura é indiferente contemplación, sino que se junta con lo que Kant apellida un *estímulo intelectual*.

Este desdén de Kant, ó, más bien, esta escasa aptitud suya para los deleites estéticos, ha transcendido á todas sus consideraciones sobre el arte, que ciertamente no se distinguen por lo originales ni por lo profundas. Carácter propio del arte es ser obra del libre albedrío. Se distingue de la cien-

cia, como la facultad práctica de la teorética. Se distingue del *oficio*, como el arte *libre* del arte *mercenario*. El arte es un juego; el oficio una labor, lo cual no quiere decir que el arte no tenga un aprendizaje técnico, duro y laborioso. Las artes se dividen en *mecánicas* y *estéticas*, y estas últimas en *agradables* y *bellas*, según que les sirve de norma la mera fruición ó el juicio reflexivo. La forma final artística debe aparecer tan libre de toda coacción de reglas arbitrarias, como si fuese efecto de la sola naturaleza. El arte sólo podrá llamarse bello cuando tengamos conciencia de que es arte, aunque nos parezca naturaleza; cuando no conserve ningún aparente vestigio de forma escolástica; cuando no podamos ni sospechar que las reglas han encadenado la fantasía del artista. En una palabra: *la forma artística debe ser final, sin parecerlo.*

La facultad productiva del arte es el ingenio, y el ingenio es don de la naturaleza, que no se suple con ningún talento de ejecución ni de remedo. El ingenio es la verdadera fuente de los preceptos artísticos. En esto difieren el arte y la ciencia. Cuanto Newton indagó en su obra inmortal de los *Principios de la filosofía natural*, puede aprenderse con más ó menos trabajo: lo que no puede aprenderse es el hacer poemas de genio, aunque esté lleno el mundo de preceptos y de modelos poéticos. No por eso hemos de inferir superioridad alguna del arte respecto de la ciencia. Tiene el arte sus límites conocidos hace largo tiempo, y de los cuales no puede pasar; no es sus-

ceptible de progreso ni en el individuo ni en la especie (Kant no lo dice terminantemente, pero lo da á entender), y, además, es la única aptitud que no puede transmitirse, y muere con el individuo, hasta que la naturaleza produce otro adornado de iguales dotes.

¿De qué género pueden ser las reglas del ingenio? No serán fórmulas ni conceptos intelectuales: serán reglas separadas y abstraídas de la obra ya hecha.

El *gusto* es cosa totalmente distinta del *ingenio*, y muchas veces andan separados: el uno es la facultad de juzgar, el otro la de producir. La *fantasía* y la *inteligencia* son las dos facultades cuya unión constituye el ingenio.

La belleza, sea natural ó artística, es la *expresión* de las ideas estéticas. Por consiguiente, las artes deben ser clasificadas conforme á sus medios de expresión. Kant las divide en tres grupos: artes de la palabra *(artes loquentes)*, artes figurativas *(artes fingentes)*, artes del bello juego de las sensaciones *(artes pulchri sensationum lusus)*. Las artes de la palabra son la elocuencia y la poesía, que Kant define de una manera simétrica, ó más bien antitética, pero ingeniosa. La elocuencia es el arte de tratar un tema intelectual como un juego libre de la fantasía. La poesía es el arte de tratar un libre juego de la fantasía como si fuese un tema intelectual [1]. Las artes figurativas se subdi-

1 *Eloquentia in arte consistit munus intelligentiae ut lusum phantasiae liberum tractandi, sed poesis in arte versatur ludum phantasiae liberum ut munus intelligentiae exequendi.* (Pág. 340.)

viden en dos grupos, según que representan la realidad sensible ó su apariencia *(plástica* ó *pintura).* A la plástica pertenecen la *estatuaria* y la *arquitectura.* Al lado de la pintura, por una singular extravagancia, pone Kant el *arte de los jardines*, que considera como el *arte de la hermosa composición de la naturaleza,* así como la pintura es el arte de su *hermosa descripción.* Verdad es que toma la *pintura* en un sentido tan lato, que hace entrar en ella todas las artes suntuarias y ornamentales, y hasta el aliño y compostura de la propia persona, especialmente en las mujeres. Y no es esto lo peor, sino que, después de haber ensanchado tan fuera de propósito los límites de la pintura, la trunca y divide malamente, repartiéndola en dos grupos distintos, puesto que sólo estima como arte *figurativa* el dibujo, y deja el colorido para el tercer miembro de la clasificación, ó sea para aquellas artes que se fundan en el *libre juego de las sensaciones.* Un error engendra forzosamente otros muchos. Dominado Kant por la idea de que los colores compuestos no son un elemento estético, sino una pura sensación, y lo mismo los sonidos, rebaja el colorido y la música al último grado de la jerarquía de las artes. «La Música (dice en términos expresos) no deja, como deja la poesía, campo alguno para la meditación: es más una fruición que una cultura del espíritu; el juego de pensamientos que excita es efecto de una asociación casi mecánica, por lo cual es de precio más vil que ninguna de las otras artes, si tomamos por criterio y norma la cultura que proporcionan

á nuestro ánimo y la dilatación de nuestras facultades. Con relación al placer, quizá la Música ocupe el lugar supremo; pero con relación á la belleza, no merece más que el último, porque sólo juega con sensaciones. Las artes plásticas la vencen mucho bajo este respecto, porque, excitando el libre juego de la fantasía, favorecen á la vez el de la inteligencia, produciendo una obra que sirve de vehículo perdurable á conceptos intelectuales.» Kant lleva su antipatía contra la Música hasta el gracioso extremo de acusarla de arte invasora y falta de urbanidad, porque con el ruido de los instrumentos incomoda á los vecinos, y es, entre todas las artes, la única que se impone por fuerza y se hace escuchar *velis nolis*, impidiendo toda conversación y oponiéndose, por tanto, á la *sociabilidad* humana, al paso que las estatuas y los cuadros ahí se están quietos y mudos, esperando con toda paciencia que vayamos á contemplarlos cuando tengamos el ánimo libre y dispuesto para ello. Es verdaderamente caso raro en un alemán, aunque sea profesor de filosofía y metafísico de lo absoluto, esta especie de enemiga personal contra la Música. Sin duda las expansiones filarmónicas de sus compatriotas y vecinos habían venido á perturbarle muchas veces en sus eternas meditaciones sobre los *fenómenos* y los *noumenos:* de donde nacía su rencor, expresado con tan chistosa ingenuidad.

Para Kant (y en esto todo el mundo conviene con él), el arte de las artes es la poesía, en la cual cabe toda la inmensa variedad y riqueza de

las formas posibles. La poesía dilata el alma, da libertad á la imaginación, y temple y fortaleza á la voluntad, recordándonos la existencia de una facultad libre, espontánea é independiente de toda determinación natural. En desquite, Kant es enemigo acérrimo de la elocuencia, que identifica ó poco menos con el arte de engañar. Quiere excluirla del foro y del púlpito, porque le repugna que intereses graves de la vida se traten como un libre juego de la fantasía. La acusa de privar de su libertad á los oyentes, y de encadenarlos á una sugestión. Aunque la elocuencia pueda aplicarse á fines por sí legítimos y laudables, siempre merece reprensión, porque corrompe la norma de la razón práctica, que es hacer el bien solamente porque es bueno. La poesía obra siempre con sinceridad; la elocuencia es un dolo artificioso que, por medio de una exhibición sensitiva, trata de deslizarse cautelosamente en la inteligencia. Kant confiesa que nunca leía sin mezcla de enfado las oraciones políticas de los antiguos ni los sermones de los modernos, porque le parecía cosa indigna el que se tratase á los hombres como máquinas en negocios tan importantes, explotando las debilidades del sentimiento para un fin cualquiera, por santo y honesto que fuese. Con tal y tan rígido modo de entender las cosas, no es extraño que Kant haya cercenado cuidadosamente de sus escritos maduros y fundamentales todo género de profanos ornamentos, y que su estilo árido, escolástico, seco, desnudo, ni persuada ni embelese, aunque se imponga á veces

á la inteligencia con desusado y recóndito poder.

Diversas artes pueden concurrir á una misma obra. Así, la elocuencia se une con la exhibición pictórica en la *fábula escénica;* la poesía con la música en el *canto;* el canto con la exhibición teatral en la *ópera;* el juego de las sensaciones musicales con el juego de las figuras en la *saltación*, etc., etc. Estas mezclas hacen, sin duda alguna, más artificiosa la obra artística; pero puede disputarse que la hagan más bella. En toda arte bella, lo esencial consiste en la forma final. El deleite que engendra es verdadera cultura, y prepara el ánimo para las ideas morales, haciéndole capaz de un deleite mayor y más puro. No consiste lo esencial del arte en la materia de las sensaciones, en la mera fruición, que no deja nada en la idea, que entorpece el entendimiento, que poco á poco inspira tedio hacia el mismo objeto productor del placer, y deja el ánimo descontento de sí mismo, por la conciencia que tiene de no haberse ajustado al tenor de la razón. Kant forma tristes presagios sobre el destino de las artes si prosiguen divorciadas de las ideas morales, como lo estaban en su tiempo, y aconseja, como único remedio, acostumbrarse desde muy temprano á observar, juzgar y admirar las cosas bellas [1].

1 En el último *escolio* de la *Analítica del juicio estético*, Kant ha tratado, aunque ligeramente, la cuestión de lo cómico y lo ridículo. Define la risa *afecto producido por la mutación repentina de la atenta expectación que se reduce á nada ó se convierte en nada*. (*Risus cernitur in adfectu ex mutatione repentina expectationis intentae in nihilum*, pág. 352.)

La *Dialéctica del juicio estético* se encierra toda en la resolución de la *antinomia del gusto*, que Kant formula en los términos siguientes:

Tesis. El juicio del gusto no está fundado en conceptos, porque, si lo estuviese, se podría disputar y argumentar sobre él.

Antítesis. El juicio del gusto está fundado en conceptos, porque, aun siendo grande su diversidad, si no lo estuviera, no podría exigir necesariamente el asenso de los demás hombres.

Kant aplica á la resolución de esta antinomia el mismo procedimiento que á las antinomias de la razón pura teorética y de la razón práctica, es decir, recurre hipotéticamente á un *substratum* suprasensible de los fenómenos, á un *noumeno.* Con este *Deus ex machina*, todo encuentra cabal solución. La palabra *concepto* se toma en un sentido en la tesis, y en otro sentido en la antítesis, aunque no podamos evitar la ilusión natural de confundirlos. La tesis y la antítesis son igualmente verdaderas, porque en la tesis damos á entender que el gusto no se apoya en conceptos *determinados*, lo cual es exacto; y en la antítesis afirmamos que depende de un concepto *indeterminado*, de un elemento *a priori*, sin lo cual no podría tener valor necesario. En la tesis se habla de un concepto intelectual; en la antítesis de un concepto transcendental y puro. Sólo merced á la presencia de este concepto, el juicio del gusto, que es *singular*, puede pretender un valor *universal.* No hay principio objetivo determinado del gusto (repite Kant); pero hay un principio subjetivo; es

á saber: la idea indeterminada de lo suprasensible que existe en nosotros. Si en vez de acudir á este principio, explicásemos lo bello por lo agradable ó por el principio de perfección, la antinomia sería insoluble, por ser la tesis y la antítesis contradictorias. La idea estética es, según Kant, una *idea inexponible*, porque su fundamento ó *substratum* excede á todo concepto intelectual.

A la consideración de este principio le llama Kant *idealismo de la forma final*, en oposición al *empirismo*, que niega el carácter necesario y universal de los juicios del gusto, y del *racionalismo*, que convierte el juicio estético en juicio *teleológico*, é intenta conciliar las leyes del gusto, no con los fenómenos, sino con las cosas en sí mismas. El empirismo confunde lo bello con lo agradable; el racionalismo le confunde con lo bueno: uno y otro niegan, en realidad, la belleza. Este idealismo de la forma excluye todo plan estético en la naturaleza, y nos da sólo una conveniencia final *sin fin*, que surge espontánea y fortuitamente para las necesidades de la facultad de juzgar. Es cierto que la naturaleza nos presenta formas que parecen organizadas exclusivamente para satisfacción de una necesidad estética; pero la razón nos prohibe multiplicar los principios sin necesidad: en la naturaleza no hay más fin que el teleológico.

¿En qué sentido puede decirse que lo bello es símbolo de la moralidad? He aquí la última cuestión que trata la estética kantiana. La belleza no es símbolo del bien como una representación ima-

ginativa de contenido análogo á la idea del bien, sino como una *intuición*, que, no por su contenido, sino por el modo de la reflexión, por el procedimiento y la regla del juicio, tiene alguna analogía con el concepto del bien, al cual no puede corresponder ninguna visión sensitiva.

Largo, larguísimo ha sido este análisis; pero ¿quién puede ser breve extractando á Kant, y mucho más en la *Crítica del juicio*, menos rigurosa y metódica que la *Crítica de la Razón Pura?* Kant, desdeñoso de toda retórica, jamás cae en vanas amplificaciones ni en desarrollos impertinentes: hay que seguirle paso á paso, y no perder uno siquiera de los hilos que traman su sistema. Es cierto que se repite mucho; pero siempre es para añadir alguna nota á su pensamiento, ó para dar más precisión á lo que antes había dejado envuelto en la penumbra. Su trabajo tortuoso y prolijo, comparado por algunos con el de las telas de araña, se deshace entre las manos si no se le trata como materia frágil y sutilísima. No tolera Kant ni distracciones, ni anticipaciones, ni apresuramientos. Ni tampoco pueden tomarse puntos aislados de su sistema, porque serían ininteligibles, ó se les daría un valor contrario al que tienen: para que la crítica sea justa, la exposición tiene que ser directa y completa. Tomado, pues, en conjunto el sistema de Kant, por lo que toca al juicio estético, y enlazado con las otras partes de su filosofía, presenta tanta endeblez como grandeza. El vicio interior de la *Crítica del juicio* es el mismo pecado capital de todo el pensamiento kantiano, quiero

decir, el haberse encerrado en una fenomenología, el haber tapiado todas las ventanas que dan á la realidad, considerándola como pernicioso enemigo; el haber prestado atención únicamente á las formas subjetivas de la conciencia, y aun ésta no íntegramente estudiada. Su obra es un puro *intelectualismo,* con todas las limitaciones de esta preocupación exclusiva. Así, limitándonos á la doctrina de lo bello, es evidente que en ella no se nos da otra cosa que el análisis del gusto, es decir, la *psicología estética.* En cuanto á las demás partes de la ciencia, Kant, no sólo las omite, sino que implícitamente niega su existencia. Mal puede existir *física estética,* cuando no se da fin estético en la naturaleza; ni *filosofía del arte,* cuando el arte no tiene conceptos determinados en que fundarse; ni *metafísica de lo Bello,* cuando en realidad toda la metafísica se reduce á la hipótesis gratuita y laboriosa de un *noumeno.*

La fuente de las contradicciones que de la misma exposición resultan, y que por nuestra parte no hemos procurado atenuar, es el empeño inmoderado, la verdadera anticipación con que Kant procura celosamente excluir del juicio estético todo lo que se parezca á noción ó concepto intelectual. Y como al mismo tiempo no puede negar la existencia de *ideas* estéticas, esto le envuelve en un laberinto inextricable, del cual no acierta á salir, á pesar de su asombrosa habilidad dialéctica. Él, que tan profundamente comprendió la armonía de nuestras facultades, se empeña ahora en estudiar una de ellas como si fuese un mundo apar-

te, y acude, sin darse punto de reposo, á tapiar todos los huecos por donde pueda comunicarse con las restantes. En vez de reconocer lisa y llanamente que en el fenómeno estético andan mezclados un elemento afectivo y un elemento intelectual, prefiere multiplicar los entes, contra el consejo de su propia metafísica, é inventa esa fantástica facultad del juicio, que no es entendimiento ni sensibilidad, pero que de todo participa. Debajo de esta facultad reúne monstruosamente cosas tan diversas, por no decir contrarias, como la finalidad libre y vaga de lo bello, y la finalidad teleológica, determinada y objetiva. Y el concepto intelectual, ese concepto que tanto persigue y mortifica á Kant, reaparece á cada paso en las formas más diversas, puesto que ni aun la misma armonía de las facultades cognoscitivas, en que él hace consistir la belleza, podemos pensarla de otro modo que como un concepto de la inteligencia.

Pero en medio de estas sombras, ¡qué riqueza de doctrina hay en la *Crítica de la facultad de juzgar (Kritik der Urtheilskraft)*, de la cual verdaderamente puede decirse que realiza una de las antinomias favoritas de Kant, puesto que si con una mano destruye y anula la ciencia estética, con otra vuelve á levantar lo que había destruído, y da á las futuras teorías de lo Bello una base crítica y analítica que establece la independencia de su objeto, y pone á salvo los derechos del genio artístico contra el menguado criterio de utilidad, contra el empirismo sensualista, y también (¿por qué no decirlo?) contra las intrusiones

del criterio ético mal entendido y sacado de quicios. La hermosa fórmula de la *finalidad sin fin*, contenida en potencia en la filosofía escolástica, y especialmente en la de nuestros españoles del siglo XVI, que ahondaron y tanto insistieron en esta distinción racional entre lo bueno y lo bello; el reconocimiento del carácter desinteresado, universal, subjetivo y necesario del juicio de lo bello; la luz de la idea de lo infinito derramada sobre el concepto de lo sublime, que hasta entonces sólo de Silvain había obtenido explicación imperfecta; la distinción luminosa de lo sublime *matemático* y *dinámico;* la distinción no menos esencial de la belleza libre y vaga, y de la belleza combinada ó adherente... son puntos definitivamente adquiridos para la ciencia, y que de ningún modo deben ser rechazados *in odium auctoris*, sino recibidos é incorporados en todo cuerpo de doctrina estética digno de este nombre, como lo hizo nuestro Milá y Fontanals en la suya inolvidable.

Y mucho menos que nadie debemos rechazar tal doctrina los españoles, que precisamente tenemos en nuestra ciencia tradicional tantos y tan claros precedentes de ella. No es exageración afirmar que el que abre nuestros grandes teólogos del siglo XVI y del XVII, encuentra por donde quiera gérmenes de estética kantiana. ¿Qué otra cosa, por ejemplo, nos enseña el dominico Fr. Juan de Santo Tomás, cuando con tanta repetición nos inculca que «la forma del arte no es más que *la regulación y conformación con la idea del artífice;*» que «la disposición artificiosa es del todo in-

dependiente de la rectitud é intención de la voluntad y de la ley del recto vivir;» que «el arte, en cuanto es arte, no depende de la voluntad;» que «la verdad del arte no se ha de regular por lo que es ó no es, sino *por el fin del arte mismo y del artefacto que ha de hacerse,*» y, por último, que «el arte es *formalmente* infalible, aunque por razón de la *materia* sea contingente y falible?» Y si Kant nos enseña que el arte nunca depende de conceptos intelectuales, ya Rodrigo de Arriaga nos había dicho, casi en iguales términos, que «el arte nunca se guía por *preceptos discutidos científicamente,*» y que en las cosas del arte tiene el principal lugar la facultad imaginativa, que procede sin discurso ni ciencia. Lo cual no obsta (son palabras de Rodrigo de Arriaga, aunque lo mismo pudieran ser de Kant) para que las artes tengan *ciertos principios generales que parecen ser razones «a priori.»* ¿Qué más? Los Padres Salmanticenses hacen consistir la bondad de la obra artificial, no en la finalidad objetiva, sino en la conformidad de la obra artificiada con la idea é intención del artífice. Bueno fuera que los novísimos escolásticos, antes de lanzar atropellados anatemas sobre todo lo que á sus ojos lleva el *signum bestiæ* del espíritu moderno, diesen un repaso á las obras de los antiguos escolásticos, en quienes ciertamente no temerán encontrar dicho signo.

La crítica kantiana suscitó en Alemania una efervescencia intelectual prodigiosa, no sólo por sus consecuencias, que hoy mismo duran, sino por la aparición inmediata de gran número de ad-

versarios, apologistas, comentadores y expositores. Los principales ataques partieron de la agonizante escuela wolfiana y del eclecticismo ó sincretismo popular, representado especialmente por Mendelssohn y sus discípulos. Organo de esta oposición se hicieron las revistas científicas tituladas *Biblioteca General Alemana*, *Revista Mensual de Berlín*, *Indicador literario de Gottinga*, *Repertorio Filosófico*, etc., etc. Allí tomaron parte en la polémica Garve, Tiedemann, el mismo Mendelssohn, Reimarus, Meiners, Eberhard, Weishaupt y otros innumerables pensadores, lanzando contra el kantismo las acusaciones más disímiles y contradictorias: unos la de escepticismo, otros la de dogmatismo, cuáles la de ateísmo, cuáles la de misticismo. No es del caso entrar en los detalles de esta contienda. Baste decir que, á pesar de esta formidable oposición, en que se dieron la mano filósofos y teólogos, y á pesar del fallo adverso de la Academia de Berlín, y de la prohibición oficial de la enseñanza de la nueva doctrina, que dictó en 1788 el Landgrave de Hesse, el kantismo alcanzó en pocos años difusión rapidísima, no sólo en Kœnisberg, donde había nacido, sino en Jena, Halle, Witemberg y otras Universidades alemanas; y Kant pudo, en sus últimos años, disfrutar del más ruidoso triunfo, que tanto contrastaba con la obscuridad en que había pasado lo anterior de su vida. Born tradujo al latín sus obras, y, asociado con Abicht, fundó una revista, consagrada á la propaganda de la doctrina de Kant. Schulz, Schmidt, Reinhold, Salomón Maimon, Heydenreich, Schau-

mann, Neeb, Tieftrunk, Beck y otros innumerables, expusieron, defendieron y desarrollaron las doctrinas de Kant relativas á la Lógica, á la Metafísica, á la Moral, á la Filosofía del Derecho, á la ciencia de la Religión, á la Estética, etc. Pero, en general, de entre los kantianos puros y ortodoxos no salió ningún filósofo de primer orden. El mismo carácter crítico de la filosofía kantiana parece que se oponía á toda idea de escuela cerrada [1]. Y en realidad, el kantismo puro sólo sirvió para esterilizar ó á lo menos para empequeñecer la obra del maestro, dándola el aspecto dogmático y escolástico que menos la cuadraba. Así es que los legítimos herederos de Kant, no tanto son los que se llamaban discípulos suyos, como los que, partiendo de su crítica, se lanzaron por cuenta propia en el tormentoso mar de la especulación. De todos modos, entre los kantianos puros fué muy cultivada la Estética, y es imposible dejar de hacer mérito de las *Lecciones* de Lázaro Bendavid sobre la *Crítica del juicio* (1796); de la *Exposición é ilustración de la misma Crítica*, publicada por Snell en 1791 (segunda parte en 1792); del *Análisis del juicio*, de Hoffbauer (1792), y más especialmente de las dos obras del hábil expositor Heydenreich, *Sistema de Estética* (1790) y *Vocabulario Estético*,

1 La bibliografía kantiana es inmensa; pero gran parte de ella resulta anticuada después del libro de Rosenkranz (1840), ya citado; después de la *Crítica de la filosofía kantiana* de Schopenhauer, y, sobre todo, después del libro, ya clásico y magistral, de Kuno Fischer, *Immanuel Kant* (1860).

dividido en cuatro partes (1793 y siguientes); del libro de Fernando Delbrück *sobre lo Bello* (1800); del de Heusinger (1797), á todos los cuales supera en importancia la *Teoría del Gusto ó Estética* de Guillermo Traugott Krug, que forma la tercera parte de su *Sistema de filosofía teorética*, impreso en Kœnisberg desde 1816 á 1820. Entre los kantianos disidentes ó menos puros hay que contar al profesor de Gottinga, Federico Bouterweck, más conocido entre nosotros como historiador literario, pero autor, además, de una *Estética*, publicada por primera vez en 1806, y luego refundida en 1814, y de unas *Ideas sobre la Metafísica de lo Bello* (1807). Bouterweck siguió en sus primeros escritos la doctrina de Kant; pero luego la modificó en presencia del idealismo fichtiano, formando una especie de filosofía de lo absoluto, que llamó *apodíctica*, con la cual pretendía salir de la esfera puramente fenomenológica en que se había movido el pensamiento de Kant, y llegar así, no á una fórmula abstracta, sino á la ciencia fundamental y viva. Imaginó para esto una facultad de conocer absoluta, que no es ni sensibilidad ni pensamiento, y sobre la cual descansa el testimonio de la razón. Más adelante identificó esta facultad con la razón pura, y apoyó la teoría de la verdad y de la ciencia sobre la fe que la razón tiene de sí misma. Por raro caso, la *Estética* de Bouterweck nada ó muy poco tiene que ver con su doctrina metafísica; el autor hizo alarde de construirla sobre principios puramente psicológicos. Pero ni de su Estética, ni de otras mu-

chas posteriores á Kant y anteriores á Hegel, v. gr., las de Michaelis, Schruber, Pölitz, Stäckling, Vogel, Bürger, Porschke, diremos una palabra, no sólo porque están completamente olvidadas y su utilidad es hoy muy dudosa 1, sino

1 Indicaremos rápidamente los títulos y fechas de impresión de algunas de estas Estéticas kantianas ó semikantianas:

Michaelis.—*Bosquejo de Estética* (Augsburgo, 1796).

Schruber.—*Manual de Estética* (Heidelberg, 1809).

Pölitz.—*Estética literaria* (1807).

Stäckling.—*De la naturaleza de lo Bello* (Berlín, 1808).

Vogel.—*Ideas sobre la teoría de lo Bello* (Dresde, 1802).

Bürger.—*Manual de Estética* (Berlín, 1803).

Porschke.—*Pensamientos sobre la filosofía de lo Bello* (1791).

Zskokke.—*Ideas para una Estética filosófica* (Berlín, 1793).

Schmidt.—*Cartas sobre la Estética* (Altona, 1797).

Adolfo Müller.—*De la idea de lo Bello* (Berlín, 1808).

Bouterweck es hoy menos citado por sus trabajos de estética pura, que por su *Historia de las bellas letras ó de las bellas ciencias (Geschichte der Schönen Wissenschaften:* Gottinga, 1801-1810, doce volúmenes), obra grande y de mucho mérito para su tiempo, aun en lo que respecta á la literatura castellana y portuguesa, que Bouterweck conocía mucho más imperfectamente que la italiana, francesa é inglesa.

En todos sus libros Bouterweck profesó y practicó la independencia del criterio estético y del buen gusto contra las invasiones de la filosofía transcendental. Hasta podría sostenerse, sin visos de paradoja, que es un precursor de la escuela de Herbart, por la grande importancia que concede al elemento de la forma, ya como *representación*, ya como *expresión estética*.

Aquella parte de la historia literaria de Bouterweck que más nos interesa á los españoles, está traducida al inglés por

por conservarnos fieles á nuestro propósito de estudiar tan sólo aquellos autores con cuyos escritos hayamos hecho personal conocimiento. Además, en una rápida introducción como la que vamos bosquejando, no caben más que los autores de primer orden y de singular influencia. Bajo este aspecto, el único de los estéticos kantianos que reclama nuestra atención, por haber dejado honda huella en el mundo, es el gran poeta Federico Schiller.

II

Los estéticos artistas.—Schiller.—Goethe.—Herder.—Juan Pablo Richter.—Los estéticos hombres de ciencia.—Guillermo y Alejandro Humboldt.

Schiller (1759 á 1805) es, á no dudarlo, uno de los poetas más excelsos y simpáticos de que la Humanidad puede gloriarse, y el segundo, después de Goethe, en aquella luminosa cohorte de ingenios que realzaron el ocaso del siglo XVIII (tan poco poético en sus principios), y saludaron la aurora del presente. Quien dice Schiller, dice

Miss Thomasina Ross (*History of Spanish and portuguese Literature;* dos volúmenes: Londres, 1823). La traducción castellana quedó muy á los principios, como veremos en su lugar. Hay otra francesa, de Mad. Streck, 1812, limitada también á la parte española, que tuvo éxito notable, é influyó mucho en las ideas críticas de Sismondi, Schlegel y Mad. de Staël.

entusiasmo, pasión noble, elevación generosa y magnánima, idealismo puro. Para llegar á las cumbres supremas del arte, le faltaba en las obras de su juventud equilibrio y armonía de facultades, dominio sobre la propia concepción, algo de aquella impasibilidad artística de que usó y abusó Goethe. Schiller se pone entero en sus obras, reflejo de la pasión iracunda ó del afecto sereno que por el momento le embargan; no rige á la pasión: la pasión le rige y le domina á él. Más bien que poeta dramático, es un gran poeta lírico con formas dramáticas. La utopia social y la utopia política del siglo XVIII, el ansia indefinida de libertad, el odio no menos abstracto y vago contra los tiranos, el humanitarismo, la universal tolerancia y filantropía, el encono áspero y reconcentrado contra la corrupción hipócrita de las pequeñas cortes alemanas, toda especie de ilusiones generosas, mezcladas con un absoluto desconocimiento de la vida, encerrada hasta entonces para Schiller en aquella durísima escuela con honores de cuartel, donde el gran duque de Wurtemberg, poseído del amor paternal más insufrible que se haya visto en soberano alguno, se empeñaba en torcer la vocación de sus amados súbditos y educarlos á su manera: todo esto, digo, es el alma de las cuatro primeras piezas de Schiller, escritas con tan ardorosa elocuencia, con tan infantil audacia, con tan extraña mezcla de sinceridad y de sentimentalismo, con un frenesí tan contagioso, con una vena tan turbia á veces, pero tan opulenta, que al más rígido le falta valor para

condenarlas. Aquéllos no son personajes de este mundo; pero ¡qué gran poeta es el que habla por su boca! La influencia de Diderot, de Rousseau, de todo el siglo XVIII francés en lo que tenía de más revolucionario, es enorme en esta primera manera de Schiller; pero al pasar por su cabeza y por su corazón, las doctrinas más áridas se truecan en lava hirviente y devoradora. Todo es inmoderado, enorme y monstruoso en *Los Ladrones* y en *Cábala y Amor:* el idealismo domina á sus anchas; pero es un idealismo malsano y calenturiento, al cual corresponde la expresión, muchas veces forzada y violenta, recargadísima y exuberante siempre. Es verdadera literatura de *asalto* y de *irrupción (Sturm und Drang)*, como la llaman en Alemania. A la perversidad cobarde del hombre culto, opone Schiller la libertad salvaje y los nativos generosos instintos del salteador de caminos, á quien la injusticia social arroja de su seno. Al crimen cauteloso opone el crimen franco; reivindica la libertad del hombre de las selvas, y crea á Karl Moor, el gran justiciero, terror de los opresores y consuelo de los pobres, en cuyo provecho saquea á los ricos. Por este drama, tan candorosamente antisocial, que concibió Schiller desde 1777 á 1780 entre las cuatro paredes de un colegio, cuando *aún no había visto hombres* (según su propia expresión), se siente pasar un hálito de la revolución que flotaba en la atmósfera, y que antes de diez años iba á descargar, coronada de siniestra lumbre, sobre el alcázar de las antiguas instituciones.

En un alma tan castamente enamorada del ideal como la de Schiller, esta fiebre tenía que irse apaciguando más ó menos lentamente. Después de su fuga del colegio, Schiller no podía menos de irse reconciliando poco á poco con la humanidad. El furor de la acción, la intemperancia melodramática, la división del mundo en ángeles y monstruos, persiste todavía en *Luisa Miller;* pero ya el carácter de lady Mitford presagia un arte menos crudo, más racional y humano. Y *Fiesco* y *Don Carlos*, primeros dramas históricos de Schiller, con estar concebidos de una manera tan antihistórica y tan lejana de lo que fueron después sus obras magistrales del mismo género, representaban un progreso todavía más evidente, puesto que el solo hecho de penetrar Schiller en la región de lo pasado y apartarse de la realidad contemporánea, para observar la cual no había nacido su genio desenfrenadamente idealista, traía á su espíritu el apaciguamiento que infunde siempre la contemplación del destino humano desde las cumbres de la historia, la precisión objetiva que su estudio da, y el desinterés y la elevación que rara vez nacen en el arte de lo que nos toca muy de cerca. Así, vemos que en *Don Carlos,* drama muy débil bajo el aspecto de los caracteres y de la acción, y no inmune del énfasis retórico, de que nunca acertó á desprenderse totalmente Schiller, el autor encuentra indulgencia para todo el mundo (hasta para el negro Felipe II que él se había forjado en las nieblas de su fantasía), como si quisiera abarcar el mundo entero en aquel sueño

de cosmopolitismo y universal amor, del cual hace intérprete y apóstol elocuentísimo al Marqués de Poza.

Aquí comienza la segunda manera de Schiller, contenida en germen en la primera; pero tan distinta de ella como el árbol es distinto de la semilla. Lo que antes era idealismo turbulento y feroz, se trueca ahora en alto y sereno idealismo. ¿Qué numen hizo esta transformación? Ningún otro que el de Goethe, que antes de 1794 aborrecía cordialmente á Schiller (como él mismo confiesa), «porque su talento vigoroso, pero sin madurez, había desatado por Alemania, como un torrente impetuoso, todas las paradojas morales y dramáticas» de que Goethe se había esforzado tanto en purificar su inteligencia. El trato de Goethe fué para Schiller como el eslabón que hizo brotar la chispa sagrada, escondida hasta entonces en obras poderosas, pero de apariencia informe. En esta comunicación, de la cual es perenne monumento la correspondencia entre ambos artistas, Schiller no abdicó de ninguna de sus condiciones geniales; pero todas ganaron con el contraste de una naturaleza tan opuesta á la suya. Goethe dió á Schiller la serenidad y la objetividad desinteresada que le faltaban. Schiller infundió á Goethe algo de la pasión que él llevaba en su alma. ¡Qué serie de obras maestras ilustró este último período de la vida de Schiller! (1798 á 1805): *Wallenstein*, *María Stuardo*, *Juana de Arco*, *La Novia de Messina*, *Guillermo Tell*, sin contar con las más bellas poesías líricas, entre

ellas el *Canto de la Campana.* ¡Con cuánta razón decía Goethe que Schiller era *una criatura magnífica*, y que cuando dejó este mundo estaba en la plena madurez de su talento!

Es antítesis vulgar, y repetida en muchos libros de crítica, que Schiller procedía siempre de lo abstracto á lo concreto, es decir, convirtiendo una idea general en tema poético, al paso que Goethe, sentando firmemente el pie en la realidad, transformaba el caso concreto en materia poética y universal. Esta antítesis tiene más de especioso que de real: Schiller, como todo artista, jamás buscó la inspiración en puros conceptos intelectuales. Lo que hay es que su genio, eminentemente idealista, realzaba el hecho histórico hasta darle valor universal y simbólico, y nunca acertaba á contemplar la realidad sino de esta manera. Pero en nada de esto intervenía una larga elaboración intelectual: todo ello era instintivo en el poeta; tan instintivo como la intuición de Goethe. Sabía ver Schiller en el espectáculo de la historia lo que ojos vulgares no ven, y quizá más de lo que la misma historia contiene. Pero dígase para su gloria y para gloria del sistema idealista, que la historia que él hizo, hecha quedó para siempre, y no hay Wallenstein, ni María Stuardo, ni Guillermo Tell, por históricos que sean, que prevalezcan contra los suyos. Sólo en *La Doncella de Orleans* le flaqueó el arte, porque fué excesivo el desprecio á la historia, y la poesía de ésta era tal, que venció á la poesía artificialmente amañada, siquiera ostentase gran belleza lírica.

Pero fuera de este pecado de gran pecador, ¡cuánto hay que admirar en todo lo restante! ¿Cuándo la resignación cristiana del alma purificada por el arrepentimiento ha penetrado tan suavemente el alma como en las últimas escenas de *María Stuardo?* No hay en el teatro moderno concepción más vasta (á un tiempo una y múltiple) que la de la Trilogia, donde se enlazan con arte exquisito una pintura de época, ejecutada con la mayor amplitud y franqueza; un idilio de amor, que conservará perenne juventud y frescura, mientras pueda el amor habitar en espíritus tan virginales como el de Max y el de Tecla, y un drama interno, que traslada con pasmosa y solemne verdad las luchas del alma ambiciosa, á quien su propia ambición hace débil esclava del giro de las esferas celestes. Todo este tesoro halló el poeta en la historia, que ya no era para él tema de declamación, sino fuente de realidad y de vida, más intensa, más concentrada y más expresiva que la vida actual, la cual ha de aparecer forzosamente dispersa á los ojos de quien no la mire desinteresado y desde lejos. «La vida es seria (decía Schiller en el prólogo de *Wallenstein);* el arte es sereno.» Sólo en *La Novia de Messina* se apartó en cierta manera de esta serenidad, que fué ley constante de las obras de su madurez, y aun allí procuró templar, á la manera de los antiguos, el efecto de la pasión tumultuosa, con las graves y melancólicas sentencias puestas en boca del coro, cuyo oficio no comprendió, sin embargo, con entera exactitud, puesto que le dividió en

dos coros rivales. Obra totalmente armónica, y preferida por muchos á las restantes del poeta, es *Guillermo Tell*, en la cual ciertamente no se admira la grandeza del *Wallenstein* ni lo patético de *María Stuardo*, pero sí una perfecta conveniencia entre la acción y el paisaje, una compenetración no menos perfecta del drama individual y del drama que pudiéramos llamar *épico* ó de interés transcendental, y un torrente de poesía lírica, tan fresca, transparente y limpia como el agua que mana de las mismas cumbres alpestres. Y es que Schiller, como queda dicho, antes que dramático era poeta lírico, soñador sin freno en los versos de su juventud; idealista siempre, pero con alto y reflexivo espiritualismo, en aquella serie de obras maestras, tan ricas de afectos de humanidad, que llenan los diez años últimos de su gloriosa carrera. Una de ellas, la más célebre de todas, *La Campana*, sería la primera poesía lírica del siglo XIX, si no se hubiese escrito en el penúltimo año del XVIII, y no llevase impreso el espíritu de aquella era, aunque en su parte más ideal y noble. Toda la poesía de la vida humana está condensada en aquellos versos de tan metálico son, de ritmo tan prodigioso y tan flexible. El que quiera saber lo que vale la poesía como obra civilizadora, lea *La Campana* de Schiller.

La literatura alemana, llegada á su apogeo más tarde que otra alguna de las grandes literaturas modernas, tomó, por consecuencia de este mismo tardío florecimiento suyo, un carácter de cultura estética doctrinal, en que la teoría acompaña ó

precede constantemente á la práctica. No hay obra alguna de las de Schiller (con rebosar todas de pasión y de estro) que no haya sido meditada largamente, conforme á ciertos cánones artísticos que el autor iba laboriosamente deduciendo y formulando. Semejante en esto á Corneille, pero con otro sentido y otro alcance, Schiller ha ido construyendo su propia *Poética* al mismo tiempo que componía sus poemas. Es imposible aislar en él al poeta del preceptista y del filósofo [1]. Schiller no fué únicamente idealista literario, sino filósofo idealista, de la escuela de Kant.

A primera vista, nada más opuesto que la índole de estos dos hombres. Schiller, todo pasión y entusiasmo, que se desborda hasta contra las leyes del gusto y de la lógica; Kant, todo meditación íntima y pensamiento fuerte y concentrado. El estilo del uno, brillantísimo, pródigo, despilfarrado, lleno de lumbres y matices poéticos; el estilo del otro, desnudo, austero, sin una flor en que recrear la vista. El procedimiento del uno, enteramente sintético, porque síntesis es toda gran creación poética; el procedimiento del otro, com-

1 Como filósofo ha sido considerado Schiller en el libro de Kuno Fischer, *Schiller als philosoph* (Francfort, 1858). Schiller ha sido objeto de innumerables estudios biográficos y críticos, entre los cuales baste citar: en Alemania, los de Döring (1822), Carolina von Wolfzogen (1838), Gustavo Schwab (1840), Diezmann (1854), Palleske (1858), Scherr (1859), Julián Schmidt (1863), sin contar las historias generales de la poesía alemana y de la Estética; en Inglaterra el de Tomás Carlyle (1825); en Francia los de Regnier, Heinrich, Bossert, etc., etc.

pletamente analítico, de disección paciente é implacable. Bajo el aspecto moral, indulgente el uno con la pasión, el otro severísimo domeñador de todo afecto suave y *lánguido*, como él desdeñosamente llamaba á todo lo que no era impulso viril y heróica fortaleza.

Y, sin embargo, en el fondo había singulares puntos de contacto entre Schiller y Kant; puede decirse que ambos espíritus se completaban. Schiller era el poeta del idealismo moral, de que Kant era el filósofo. Lo que enamoró á Schiller en la doctrina kantiana, no fué la parte crítica, en la cual apenas penetró, sino la parte dogmática, la parte afirmativa, la *Ética*, en una palabra. Schiller (en sus obras maduras, se entiende) es el poeta de la *Crítica de la Razón Práctica*. Sólo que el imperativo kantiano, aquel rudo estoicismo privado del don de lágrimas, se trueca, al pasar por el espíritu de Schiller, en ternura y piedad inmensa, en caridad universal, que no merman ni debilitan, antes realzan el temple heróico del alma, señora de sí misma, obediente á los dictados de la ley moral, dispuesta siempre á hacer triunfar la razón sobre los sentidos, y consciente de la fuerza indomable que posee, no sólo para resistir á todas las sugestiones del mundo físico, sino para salir triunfante de todo conflicto de pasión. Asemejábanse Schiller y Kant, no sólo por este culto del deber y de la dignidad humana, sino porque uno y otro ponían en el mundo interior la raíz de lo sublime, que para ellos era cosa que tocaba únicamente á la voluntad autó-

noma. El mismo desdén profesaban á lo empírico, si bien con los matices diversos que por fuerza han de encontrarse en el pensamiento de un poeta y en el de un filósofo. «El universo ideal embriaga mi corazón (decía Schiller en su poesía *De los ideales)*: ¡qué magnífica es la forma de este universo, mientras permanece oculta como la flor en su capullo!.... La libertad no existe más que en el imperio de los sueños, y lo Bello no florece más que en los cantos del poeta.» Ni Schiller ni Kant eran cristianos, á lo menos con un cristianismo positivo y dogmático; pero Schiller se mostró á cada paso cristiano por el sentimiento y porla imaginación [1]: era un estóico bautizado, y un estóico poeta. Ni una ni otra cosa fué Kant, estóico en quien apenas se reconoce el signo del bautismo, moralista antiguo encerrado siempre en la fría y desolada región de Séneca y de Epicteto.

Lo que pensaba Schiller sobre las cuestiones del arte y de la belleza se encuentra consignado, no sólo en numerosos artículos sobre sus propias obras y las ajenas, sino en estudios de carácter más general, que en vida suya fueron insertos en las revistas tituladas *Nueva Talía* y *Las Horas*, y recogidos después en la colección de sus obras

1 «El cristianismo (dice en una de sus cartas á Goethe) es la manifestación de la belleza moral, la encarnación de lo santo y lo sagrado en la naturaleza humana, la única religión verdaderamente *estética*.» Á la ley del *imperativo* kantiano quiere sustituir el *libre movimiento de las almas*.

(Sämtliche Werke), bajo la rúbrica general de *Estética*. Están muy lejos, sin embargo, de formar una Estética completa. Son meros fragmentos, y aun algunos se intitulan así. Los más importantes versan *sobre las causas de la emoción trágica*, *sobre la Gracia y la Dignidad*, *sobre lo Patético*, *sobre los límites que han de observarse en el empleo de las bellas formas*, *sobre la poesía ingenua y la poesía sentimental*, *sobre lo Sublime*, *sobre el elemento bajo y vulgar en las obras de arte*, *y sobre la utilidad moral de las costumbres estéticas*, asunto también del más extenso de estos ensayos, el que se titula *Cartas sobre la educación estética del hombre*.

En estas *Cartas*, dirigidas al duque Christiano Federico de Holstein Augustemburgo en 1795 [1], lo que domina es la inspiración de Kant, mezclada en cierto grado con la de Fichte (colega de Schiller en Jena), el cual había publicado un año antes sus *Lecciones sobre el destino del hombre de letras y del sabio*. Schiller se esfuerza por dar á todas estas ideas forma popular, huyendo del tecnicismo escolástico, y apelando muchas veces al sentimiento. Con esto sólo marca ya una desviación del kantismo rígido, y trae un nuevo y esencial elemento al problema estético. No le basta la *crítica* del juicio, porque precisamente la forma técnica que hace la verdad visible á la inteligencia, la oculta al sentimiento.

1 Son 27, aunque generalmente de corta extensión. Aparecieron en el periódico *Las Horas* en 1795.

Si la inteligencia quiere apropiarse el objeto del sentido íntimo, tiene que empezar por destruirle. Condensemos en pocas líneas las ideas de Schiller sobre la cultura estética.

El arte es hijo de la libertad, y debe recibir su ley, no de la indigente materia, sino de las condiciones necesarias del espíritu. Lo que distingue y realza al hombre es precisamente la facultad de convertir la obra de la necesidad en obra de libre albedrío, y la necesidad física en necesidad moral. Así se transforma el Estado de naturaleza en Estado y sociedad moral, que se va formando en la *idea*, porque todo hombre *real* lleva virtualmente en sí el tipo de un hombre puro é ideal, consistiendo el gran problema de la existencia en mantenerse fiel á la inmutable unidad de este tipo, en medio de todas las modificaciones que consigo trae la vida. Este hombre ideal, que se revela de un modo más ó menos claro en cada sujeto ó individuo, está representado por el Estado, forma objetiva, forma normal (puede decirse), en la cual tienden á identificarse las diversidades subjetivas. Para que el hombre temporal coincida con el hombre de la idea, es precisa una de dos cosas: ó que el hombre ideal suprima al hombre empírico, y el Estado absorba al individuo; ó que el individuo se erija en Estado, y el hombre temporal se ennoblezca hasta convertirse en el hombre de la idea. Si la razón exige la unidad, la naturaleza reclama la diversidad, y el hombre se encuentra reivindicado por estas dos legislaciones opuestas, grabadas en su alma, la una

por la conciencia incorruptible, la otra por el sentimiento indeleble. El Estado debe cultivar, no solamente el carácter objetivo y genérico, sino también el específico individual, y al dilatar los linderos del invisible imperio de las costumbres, no debe dejar despoblado el mundo de los fenómenos. Pero el Estado no puede realizarse en tanto que las partes de que consta no se hayan elevado á la idea del todo, poniéndose en armonía con ella. Puesto que el Estado simboliza ese dechado puro y objetivo de la humanidad que los ciudadanos llevan en su alma, tendrá que guardar con ellos las mismas relaciones que tienen entre sí mismos, y no podrá honrar la humanidad subjetiva sino en razón del grado de elevación objetiva que haya alcanzado. Si el hombre interior está en armonía consigo mismo, salvará su carácter propio, aunque generalice su conducta hasta el último punto, y el Estado no será más que el intérprete de sus nobles instintos, la fórmula más clara y explícita de la legislación escrita en su alma. Por el contrario, si en el carácter de los individuos de un pueblo reina tal contradicción entre el hombre subjetivo y el objetivo que el último no pueda triunfar sino por la opresión del primero, el Estado tendrá que armarse contra el ciudadano con todo el rigor de la ley, para reprimir su hostil individualidad. La *totalidad* del carácter se encontrará, pues, tan sólo en un pueblo digno y capaz de transformar el *Estado necesario* en *Estado libre.*

Aquí Schiller presenta un triste cuadro de la

decadencia moral que siguió á la explosión revolucionaria del 89: de una parte la vuelta á los instintos salvajes, las inclinaciones groseras y anárquicas; de otra parte el enervamiento y relajación de las clases privilegiadas, amenazando reducir la sociedad al estado molecular. «Así se ve oscilar el espíritu del tiempo entre la perversidad y la rudeza, entre la naturaleza brutal y lo que es contra naturaleza, entre la superstición y la incredulidad moral.»

¡Cuán distinta aquella civilización griega, *rica á la vez de fondo y forma*, y en la cual, para formar un tipo magnífico de humanidad, se unían la juventud de la imaginación y la virilidad de la razón, porque todavía el mundo del espíritu y el de los sentidos no habían sido excitados por la discordia á dividirse hostilmente y á encerrarse en infranqueables límites! En sus arranques más elevados, siempre la razón llevaba con amor á la materia detrás de sí, y por delicado y sutil que fuese su análisis, nunca la mutilaba. Cada Dios, individualmente considerado, abarcaba en sí la naturaleza humana íntegra. En el mundo moderno, la imagen de la especie anda tan dispersa y hecha menudos fragmentos en los individuos, que es preciso agotar la serie de ellos para reconstituir la totalidad de la especie. Cualquiera diría que entre nosotros las fuerzas espirituales se muestran en la realidad tan separadas como lo están teóricamente por la psicología, y vemos, no solamente á individuos aislados, sino á clases enteras, no desarrollar más que una parte de sus

facultades. ¿De dónde procede esta inferioridad del individuo, en medio de la superioridad de la especie? De que los antiguos recibían su forma espiritual de la naturaleza, que todo lo une, y los modernos la reciben del entendimiento, que todo lo separa. División de las ciencias hasta lo infinito; ruptura entre la razón intuitiva y la razón especulativa; ruptura entre la imaginación y la abstracción; el Estado convertido en grosero mecanismo, al revés de aquellos Estados antiguos, «verdaderos pólipos, donde cada individuo gozaba de una vida independiente, y podía, en caso necesario, considerarse como un todo;» discordia entre la Iglesia y el Estado, entre las leyes y las costumbres, entre el goce y el trabajo, entre los medios y el fin, entre el esfuerzo y la recompensa. El hombre, encadenado eternamente á un solo y pequeño retazo de la totalidad, sin desarrollar nunca la armonía de su sér ni imprimir á su naturaleza el sello de humanidad, sino recibiendo pasivamente el sello de la ocupación á que se entrega ó de la ciencia que cultiva. La letra muerta usurpando los fueros del espíritu vivo, y la memoria los del ingenio y el sentimiento; el desarrollo anormal de las funciones particulares, contrariando y esterilizando el fin total del hombre, sacrificado inhumanamente al progreso de la especie. La tensión de las fuerzas espirituales aisladas puede crear hombres extraordinarios; pero sólo el equilibrio de estas fuerzas produce hombres perfectos y felices. Quizá lleguen á serlo las generaciones futuras; pero nosotros, para prepararles tal bienandanza, para

que puedan desarrollar por medio de una libre cultura la naturaleza humana entera, nos habremos consumido obscuramente en trabajos serviles, llevando impreso por miles y miles de años, en nuestra naturaleza mutilada, el signo infamante de la esclavitud.

Pero no es posible que la perfección de las facultades particulares haga necesario el sacrificio de su totalidad. Debe de haber algún medio de reconstituir por un arte superior la totalidad de nuestra esencia. El remedio no puede venir del Estado, constituído hoy en tal forma, que puede considerársele como el principal causante del mal. Mientras no haya cesado la excisión del hombre interior, será quimérico todo ensayo de reconstituir racionalmente la sociedad política. Schiller, en este punto, había perdido todas las ilusiones de sus primeros años. La reforma que espera y solicita es, ante todo, reforma interna, en la cual ve tarea para más de un siglo. El carácter del tiempo debe levantarse de su profunda degradación moral: por una parte, emanciparse del ciego poder de la naturaleza; por otra, volver á la sencillez, á la verdad, cuya savia es fecundante siempre. Sin esto, todo es estéril: «la tiranía invocará la debilidad de la naturaleza humana, y la anarquía su dignidad, hasta que venga al fin la gran soberana de las cosas humanas, la fuerza ciega, y decida, como en un vulgar pugilato, esta pretensa lucha de principios.»

No espera Schiller que la razón por sí sola pueda hacer la conquista del mundo. La razón

ha hecho cuanto podía cuando ha encontrado la ley y la ha promulgado. A la energía de la voluntad, al ardor del sentimiento toca ejecutarla. La verdad debe convertirse en fuerza: *Sapere aude*. Hagamos la educación del carácter y de la sensibilidad. ¿Cómo? Abriendo las únicas fuentes que se han conservado puras en medio de la corrupción política: el Arte de lo Bello, y sus modelos inmortales.

El arte está libre, como la ciencia, de todo lo que es positivo, de todo lo que nace de convenciones humanas y de arbitrarias voluntades. El legislador político puede proscribir al amigo de la verdad, pero la verdad subsiste. Puede envilecer al artista, pero no puede corromper el arte. Por siglos enteros, los filósofos y los artistas se han empeñado con tesón en sepultar la verdad y la belleza en los abismos de la vulgar humanidad. En tan insensata empresa, ellos han sucumbido; pero, merced á su fuerza propia, á su vida indestructible, la verdad y la belleza luchan victoriosamente, y salen triunfantes del abismo. Sin duda el artista es hijo de su tiempo, pero no debe ser su discípulo ni su favorito. Recibirá su materia del tiempo presente, pero tomará la forma de un tiempo más noble, ó más bien, irá á buscarla, fuera de la corriente de los tiempos, en la unidad absoluta, inmutable, de su propia esencia. Allí corre la fuente de la Belleza, no infestada nunca por la corrupción de las generaciones y de las edades, que pasan lejos de ella en negros torbellinos. La fantasía puede deshonrar ó ennoblecer

su materia; pero la *forma*, siempre casta, se esquiva á sus caprichos. El templo permanece sagrado, cuando los Dioses se han ido. Cuando el género humano pierde la conciencia de su dignidad moral, el arte la conserva en mármoles llenos de sentido: la verdad persiste viviendo en la ilusión, y la copia sirve para restablecer el modelo. Si la nobleza del arte sobrevive á la nobleza del mundo real, también la precede como inspiradora, educando y despertando los espíritus. Antes que la luz de la verdad penetre triunfante en el fondo de los corazones, la poesía intercepta sus rayos, y las cumbres de la humanidad resplandecen cuando una noche sombría y húmeda pesa aún sobre los valles.

El artista que quiera salvarse de la corrupción de su siglo, debe despreciar altamente el juicio de su tiempo, levantar los ojos hacia la ley y hacia su propia dignidad, y no bajarlos nunca hacia la necesidad y la fortuna; abandonar lo real á la inteligencia, porque ese es su dominio, y esforzarse él en producir lo ideal mediante la unión de lo posible y de lo necesario; encarnar este ideal en todas las formas sensibles y espirituales, y *lanzarle tácitamente al tiempo infinito;* no arrojarse á ciegas al campo de la acción, vivir en intimidad con lo necesario y con lo eterno, nutrir en el púdico santuario del corazón la verdad triunfante, y realizarla al exterior en forma de belleza, para que no reciba solamente el obsequio de la inteligencia, sino que el sentimiento salude su aparición con amor. «Vive con tu siglo (exclama

Schiller, dirigiéndose al artista), pero no seas hechura suya; trabaja para tus contemporáneos, pero haz lo que ellos necesiten, no lo que ellos alaben. No te aventures en la peligrosa compañía de lo real, antes de haberte asegurado en tu propio corazón un círculo de naturaleza ideal. Dirígete al corazón de tus semejantes: no combatas directamente sus máximas, no condenes sus acciones; pero destierra de sus placeres lo caprichoso, lo frívolo, lo brutal, y de este modo los irás desterrando insensiblemente de sus actos, y, por último, de sus sentimientos. Multiplica en torno de ellos las formas grandes, nobles, ingeniosas, los símbolos de lo perfecto, hasta que la apariencia triunfe de la realidad, y el arte domine á la naturaleza.»

¿Pero no trae consigo algún peligro la cultura estética? Preocupándose de la forma y nunca del fondo, ¿no acaba por conducir el alma á la resbaladiza pendiente de despreciar toda realidad, y sacrificarla á engañosas apariencias? ¿No nos dice la historia que un alto grado de civilización artística rara vez se ha unido en pueblo alguno con la libertad política y la virtud social, de tal suerte, que cualquiera diría que la Belleza no funda su imperio sino sobre la ruína de las virtudes heróicas?

Razón tendrían los que así argumentan, si la belleza de que ellos hablan fuese la idea pura y racional de lo Bello; pero ésta se deriva de una fuente muy lejana de la experiencia. Contra ella no vale ningún caso real y particular; al contrario: ella es la que legitima nuestro juicio en todos

los casos. Importa, pues, que nos elevemos á la simple posibilidad de una naturaleza, á la par sensible y racional, ó, lo que es lo mismo, á la idea pura de la humanidad, distinguiendo en las determinaciones individuales y variables lo absoluto, lo permanente, las condiciones necesarias de su existencia. Lo que persiste en el hombre es la *persona*, el *yo;* lo que cambia es el *estado*, las modificaciones del *yo*, cosas eternamente distintas en el sér finito. La *persona* debe tener en sí misma su razón de ser, porque lo permanente no puede derivarse de lo variable. Así llegamos á la idea del sér fundado en sí mismo, es decir, á la idea de la *libertad*. El *estado* debe tener un fundamento, y así llegamos á la condición del sér dependiente, esto es, á la noción de *tiempo*, porque el tiempo es la condición de toda mudanza. «El hombre, en tanto que fenómeno, debe tener un principio, aunque en él la pura inteligencia sea eterna.» Sin el tiempo, es decir, sin el cambio, no sería un sér determinado: su personalidad existiría virtualmente, sin duda, pero no en acto. Sólo por la sucesión de sus percepciones se manifiesta á sí mismo el *yo* inmutable. De aquí que la materia de la actividad, ó sea la realidad, que la inteligencia suprema encuentra en sí, el hombre tiene que recibirla por vía de percepción, como algo que está fuera de él en el espacio, y que cambia en él en el tiempo. Esta *materia* que cambia en él va unida inseparablemente al *yo* que no cambia. Referir todas las percepciones á la unidad de conocimiento, y hacer de cada uno de sus modos de manifes-

tación en el tiempo la ley de todos los tiempos, es la regla prescrita al hombre por su naturaleza racional. El hombre, representado en su perfección, es la unidad permanente en medio del cambio. A esta tendencia la llama Schiller (contagiado ya, y no poco, de subjetivismo panteísta) una *predisposición á la Divinidad*, por ser el atributo más característico de lo divino la manifestación absoluta del poder (realidad de todo lo posible) y la unidad absoluta de la manifestación (necesidad de todo lo real).

Considerada en sí misma é independiente de toda materia sensible, la personalidad humana no es más que la pura virtualidad de una manifestación infinita posible, y en tanto que no tiene intuición ni sentimiento, no es más que una forma, una potencia vacía. Considerada en sí misma, con independencia de toda actividad espontánea del espíritu, la sensibilidad no puede dar más que el *hombre-materia*, lo que podemos llamar *mundo*, es decir, contenido informe del tiempo. La sensibilidad convierte la potencia personal en acto eficaz; pero sólo la personalidad hace que consideremos esa actividad como propia. Para no ser solamente *mundo*, el hombre tiene que dar forma á la materia; para no ser solamente forma, tiene que transformar en realidad la virtualidad que lleva en sí. Da la materia á la forma, creando el tiempo, y oponiendo á lo inmutable lo mudable, á la eterna unidad del *yo* la diversidad del mundo. Da forma á la materia, suprimiendo de nuevo el tiempo, manteniendo la permanencia en el cambio, y

sometiendo la diversidad del mundo á la unidad de su *yo.* Nacen de aquí para el hombre dos impulsos opuestos: leyes fundamentales de la naturaleza racional sensible. La primera se dirige á la realidad absoluta: su empleo es hacer mundo todo lo que no es más que forma, manifestar todo lo que está en potencia. La segunda ley se refiere á la *formalidad* absoluta: debe destruir en sí todo lo que no es más que mundo, é imponer la armonía á todos los cambios. *Manifestar todo lo que es interno, dar forma á todo lo externo:* esa es la doble misión humana. Para cumplirla, tenemos dos impulsos ó fuerzas opuestas: el *instinto sensible*, que lleva consigo la limitación más estrecha, pero que da imperiosamente realidad á nuestra existencia, contenido á nuestro conocimiento y término á nuestra actividad; y el *instinto formal*, que, partiendo de la existencia absoluta del hombre ó de su naturaleza racional, tiende á libertarle de la materia y á armonizar sus diversas manifestaciones bajo la razón superior de la personalidad. El *instinto sensible* da razón de los accidentes; el *instinto formal* dicta leyes: leyes para todo juicio, cuando se trata de conocimientos; leyes para toda voluntad, cuando se trata de acciones. Caracteres de estas leyes son la universalidad y la necesidad, esto es, la realidad para todos los hombres y para todos los tiempos, puesto que su validez está garantizada por la personalidad misma, que es inmutable. El que confiesa la verdad porque es la verdad, y practica la justicia porque es la justicia, hace de un caso particular la ley de todos los casos

posibles, y trata un momento de su vida como si fuese la eternidad. Cuando el impulso formal ejerce su poder; cuando el objeto puro obra en nosotros, adquiere el sér su más alta expansión, desaparecen todas las barreras, y el hombre se levanta á la *unidad de idea* que abraza, como subordinada, la esfera total de los fenómenos. No somos ya individuos, sino especie: nuestro juicio expresa el juicio universal; nuestro acto expresa la universal aspiración de los corazones.

¿Cómo resolver la antinomia entre estos dos impulsos fundamentales? Obsérvese que las dos tendencias se contradicen, pero no en los mismos objetos. Y si alguna vez lo parece, es por transgresión de su naturaleza, y por haberse confundido sus esferas. El impulso sensible quiere el cambio; pero no un cambio que transcienda á la personalidad y á los principios. El impulso formal quiere la unidad y la permanencia, pero no la identidad de sentimiento. Una verdadera cultura debe, no sólo defender el impulso racional contra las invasiones del impulso sensible, sino también resistir á la actividad invasora del espíritu. Tiene que proteger igualmente la sensibilidad contra los ataques de la libertad, y la libertad contra el poder de las sensaciones. Nace de aquí la necesidad del cultivo armónico de la sensibilidad y de la razón, desarrollando la receptividad en formas múltiples y procurando á la facultad determinativa la independencia más grande respecto de la facultad receptiva. De este modo, el hombre asociará el grado más alto de autonomía y de liber-

tad con el grado superior de plenitud de existencia, y en vez de entregarse ciegamente al mundo, le absorberá más bien dentro de sí, con toda la infinidad de sus fenómenos, y le someterá á la unidad de la razón.

Estos dos impulsos correlativos constituyen la noción total de la humanidad, á la cual el hombre podrá acercarse más ó menos, pero sin alcanzarla nunca. No debe tender á la forma con menoscabo de la rea lidad, ni á la realidad con detrimento de la forma. Ha de buscar el sér absoluto por medio de un sér determinado, el sér determinado por medio de un sér infinito. Debe sentir, porque tiene conciencia de sí mismo, y debe tener conciencia de sí mismo porque siente. Porque es una persona, enfrente de sí pone el mundo, y es y se reconoce persona porque tiene el mundo enfrente de sí. Mientras el hombre no hace más que sentir, su personalidad ó su existencia absoluta es para él un misterio; mientras no hace más que pensar, se le oculta su estado ó su existencia en el tiempo. Pero si hubiese algún caso en que el hombre pudiera tener á un tiempo la conciencia de su libertad y el sentimiento de su existencia, sintiéndose como materia y reconociéndose como espíritu, entonces, y sólo entonces, poseería la intuición completa de su Humanidad, y el objeto de esta intuición sería para él un símbolo de la total realización de su destino, y, por consiguiente, le serviría para representar lo infinito. Entonces se despertaría en nosotros un nuevo impulso, que participaría de los otros dos, y que

por lo mismo sería opuesto á cada uno de ellos tomado aisladamente. Este nuevo instinto que Schiller, fiel á las clasificaciones de Kant, llama *instinto del juego*, tendría por objeto suprimir el tiempo en el tiempo, conciliar el cambio con la identidad, y lo transitorio con lo absoluto. El impulso sensible excluye del sujeto toda autonomía y libertad; el impulso formal niega toda dependencia y pasividad. El primero somete el alma á las leyes de la naturaleza; el segundo á las leyes de la razón: el uno nos deja bajo el imperio de la necesidad física; el otro bajo el dominio de la necesidad moral. Sólo el *instinto del juego*, al suprimir toda contingencia, suprimirá también toda coacción, y de este modo hará libre al hombre física y moralmente, poniendo en armonía los sentimientos y las pasiones con las ideas racionales.

Expresado en una idea general, el objeto del impulso sensible se llama *vida:* noción que abraza toda existencia material, todo lo que se dirige inmediatamente á los sentidos. El objeto del impulso formal, expresado con la misma generalidad, se llama *forma:* noción que abraza todas las cualidades formales de las cosas, y todas sus relaciones con nuestras facultades intelectuales. El objeto del *instinto del juego* podrá llamarse, pues, *forma viva* ó *viviente:* noción que sirve para designar todas las cualidades estéticas de los fenómenos, ó digámoslo más claro, su belleza. Infiérese de esta explicación que lo Bello no se extiende á toda la esfera de lo viviente, ni tampoco está encerrado únicamente en esta esfera. Un trozo de

mármol, con ser inanimado, puede convertirse en forma viva bajo la mano del escultor, y no basta que un hombre viva y tenga forma para que se le pueda llamar *forma viviente.* Para esto es necesario que su forma sea vida, y su vida sea forma. Cuando no hacemos más que pensar su forma, esta forma es inanimada, abstracción pura; cuando no hacemos más que sentir su vida, esta vida carece de *forma,* es pura impresión. Sólo cuando su forma vive en nuestro sentimiento y su vida recibe forma en nuestra inteligencia, es *forma viva*, y la llamamos *bella.*

Pero aunque podamos indicar los elementos que constituyen la belleza, no por eso podremos nunca sorprender la génesis de la belleza misma, porque nos es imposible determinar en qué consiste la reunión de esos elementos; misterio tan impenetrable para nosotros como lo es toda correlación entre lo finito y lo infinito. En virtud de un principio transcendental, exige la razón que se comuniquen el instinto formal y el instinto material; es decir, que haya un *instinto de juego,* porque la idea de la humanidad no se completa sino por la unión de la realidad y la forma, de lo contingente y lo necesario, de la pasividad y la libertad. Es, pues, la belleza un *postulado* de la razón. No es exclusivamente *vida*, como han pretendido Burke y otros empíricos; no es tampoco forma *pura*, como han creído los filósofos especulativos y algunos pintores espiritualistas, v. gr., Mengs: es objeto común de ambos impulsos; pertenece al instinto de *juego*, entendiendo por esta

palabra *juego* todo lo que no es contingente, ni subjetiva ni objetivamente, y que, sin embargo, no obliga ni en lo exterior ni en lo interior.

¿Y, por ventura, no se rebaja el arte poniéndole al mismo nivel que las vanas y frívolas recreaciones, conocidas generalmente con el nombre de *juego?* ¿No está en contradicción tal idea con la dignidad moral que hemos asignado al arte, considerándole como instrumento de alta cultura? De ningún modo. Esa que parece limitación es una verdadera *extensión*, porque sólo el juego hace completo al hombre, desarrollando su doble naturaleza. Lo agradable, lo bueno, lo perfecto, son cosa seria para el hombre; pero sólo con lo bello *juega.* Los griegos adivinaron esta idea cuando alejaban con tanto cuidado de la frente de sus Dioses y de los seres felices toda huella de seriedad, de trabajo y de esfuerzo, mostrándolos independientes, lo mismo del frívolo placer que de las cadenas del deber y de la finalidad, en una existencia libre y sublime, sin abandono, sin resistencia y sin lucha.

Consiste, pues, la Belleza para Schiller en el equilibrio más perfecto posible de la realidad y de la forma. Pero el equilibrio perfecto es una idea que nunca la realidad puede agotar. Habrá siempre en el mundo real predominio de uno de los elementos sobre el otro. La Belleza ideal será, pues, una é indivisible, porque no puede haber más que un equilibrio. La belleza experimental será eternamenie doble, por la eterna oscilación entre los dos principios. Lo que en la belleza

ideal no es distinto más que en idea, es realmente distinto en la belleza experimental. Por eso, en la experiencia hallamos una belleza dulce y graciosa, y una belleza enérgica. *Hacer de las bellezas la belleza*, es el objeto de la cultura estética; preservar la belleza enérgica del contacto de lo gigantesco y extravagante; preservar la belleza graciosa del contagio de la afeminación y la molicie. Sólo con la distinción de estas dos especies de belleza *experimental*, pueden explicarse las contradicciones que se observan en el juicio humano sobre la influencia de lo bello y sobre la eficacia de la cultura estética. Los hombres yerran afirmando del género entero lo que sólo es verdad de una de las especies.

En las cartas sucesivas (desde la xvii en adelante) examina Schiller los efectos que producen respectivamente en el hombre la belleza graciosa y la belleza enérgica, para elevarse de este modo á la idea del género, y fundir estas dos especies de bellezas en la belleza ideal, así como se reducen á la unidad del hombre ideal las dos opuestas maneras y formas de ser de la humanidad. Lo Bello restablece la armonía, excitando la actividad fácil y enérgica en el hombre lánguido y decaído; y cumpliendo así su interna ley, convierte el estado de limitación en estado absoluto, y hace del hombre un todo armónico y perfecto. Pero en el hombre real, lo bello encuentra ya una materia viciada y resistente, que le quita en perfección ideal lo que le comunica de su manera de ser individual. En la realidad, lo bello aparecerá siem-

pre como una especie particular y limitada, no como el género puro.

El defecto no está en la Belleza, sino en el hombre, que traslada á ella las imperfecciones de su individualidad, y por su propia limitación subjetiva, rebaja el ideal absoluto á dos formas limitadas de manifestación. Por la belleza, el hombre sensitivo es traído á la forma y al pensamiento; por la belleza, el hombre espiritual es restituído á la materia y al mundo de los sentidos. La belleza reúne los dos estados opuestos del sentimiento y del pensamiento, y, sin embargo, entre estos dos estados no se da medio. ¿Cómo resolver esta antinomia, que es el punto capital y más difícil de la ciencia estética? Todas las interminables discusiones sobre la idea de lo bello, proceden de no haber deslindado con claridad suficiente esos dos estados, ni haber comprendido su unión pura y completa.

Schiller busca la solución, distinguiendo en el hombre dos diferentes estados de determinabilidad pasiva y activa, y dos estados también de determinación pasiva y activa. Cuando afirmamos de lo bello que constituye para el hombre una transición del sentimiento al pensamiento, no queremos dar á entender en modo alguno que lo Bello pueda llenar el abismo entre el sentimiento y el pensamiento, entre la pasividad y la actividad, porque este abismo es infinito, y sin que intervenga una facultad independiente y nueva, es eternamente imposible que lo general salga de lo individual, ni lo necesario de lo contingente.

Lo Bello no ayuda al pensamiento, porque la autonomía de que goza el pensamiento excluye toda influencia extraña; pero *en tanto que procura á las facultades intelectuales la libertad de manifestarse conforme á sus propias leyes*, puede ser la Belleza un medio para conducir al hombre de la materia á la forma, del sentimiento á la ley, de la existencia limitada á la existencia absoluta. El espíritu finito no se hace activo sino por la pasividad, no llega á lo absoluto sino por el límite, no obra sino en tanto que recibe una materia. Por consiguiente, tiene que asociar con el impulso hacia la forma ó hacia lo absoluto, otro impulso hacia la materia ó hacia el límite, que es condición ineludible del primero. Esta inmanencia de dos impulsos fundamentales no contradice en modo alguno la unidad absoluta del espíritu: es cierto que ambos impulsos existen y obran en él; pero él no es ni materia, ni forma, ni sensibilidad, ni razón. La doble necesidad de estos impulsos se destruye recíprocamente, y entre ambos la voluntad se mantiene libre como una potencia, es decir, como fundamento de la realidad. No hay en el hombre otro poder que su voluntad: sólo la muerte ó una privación de la conciencia puede aniquilar la libertad interna.

El hombre no puede pasar inmediatamente de la sensación al pensamiento, de la pasividad á la actividad libre: tiene que atravesar una región intermedia, en que la sensibilidad y la razón sean activas al mismo tiempo, destruyendo así mutuamente su poder determinante, y produciendo una

negación con su antagonismo. Esta situación media, en que el alma está exenta de toda necesidad física ó moral, pero es activa de dos maneras, merece por excelencia el nombre de situación libre; y si llamamos *físico* el estado de determinación sensible, y *lógico* ó *moral* el estado de determinación racional, podemos llamar *estético* á este otro estado de determinación real y activa. No se crea que la ausencia de necesidad implique carencia de leyes. La libertad estética no se distingue de la necesidad lógica del pensamiento, y de la necesidad moral de la voluntad, sino porque las leyes, en virtud de las cuales el alma procede en esta esfera, no se presentan en forma de leyes ni encuentran resistencia alguna.

La determinabilidad estética sólo se parece á la pura indeterminación en que una y otra excluyen todo modo de existencia determinada. En todo lo demás, difieren con diferencia absoluta. La pura indeterminación es una *infinitud vacía;* la libertad estética, ó libertad de determinación, es una infinitud llena. Si atendemos sólo á un resultado particular y no al poder total, en el estado estético el hombre es *cero:* le falta toda determinación especial. La Belleza no produce ningún resultado particular, ni para el entendimiento ni para la voluntad; no descubre una sola verdad, no nos ayuda á cumplir ningún deber: es tan incapaz de formar el carácter como de ilustrar la inteligencia. La cultura estética no determina el valor personal de un hombre ni su dignidad. Pero por lo mismo alcanza una finalidad infinita. Porque si

consideramos que esta libertad la pierde el hombre por el dominio exclusivo de la naturaleza en el *sentimiento*, y por la legislación racional, igualmente exclusiva, en el pensamiento, debemos considerar el poder que recobramos en la situación estética como el más precioso de los dones, como *el don de la humanidad*, que virtualmente poseíamos antes de toda determinación, pero que en acto perdemos siempre que nos determinamos, recobrándole sólo en la vida estética, que es tránsito entre el pensar y el sentir. Así entendidas las cosas, Schiller no duda en llamar á lo Bello «nuestro segundo Creador,» porque nos restituye *la humanidad posible*, y deja á nuestro albedrío el realizar este tipo en un grado mayor ó menor.

Tal es la importancia de la *ilimitación estética*, punto en que Schiller insiste con particular predilección. Bajo el aspecto del poder total, la Belleza es el estado de realidad más elevada, por su ausencia de límites y por la suma de fuerzas que pone á un tiempo en acción. En este sentido, tampoco yerran los que consideran la situación estética como fecundísima para el conocimiento y la moralidad. Una disposición del alma que comprende en sí la esencia total de la hnmanidad, debe necesariamente encerrar también en potencia cada una de sus manifestaciones particulares; una disposición del alma que suprime de la naturaleza toda especie de límites, debe suprimirlos también, necesariamente, en toda manifestación particular. Precisamente porque no protege de un modo exclusivo ninguna función especial de la

humanidad, es favorable á todas ellas y es el fundamento de su posibilidad. Todos los demás ejercicios dan al alma una habilidad especial cualquiera; pero al mismo tiempo le imponen un límite: todos ellos se enlazan con una disposición precedente, y tienen que resolverse en otra que les sigue: sólo la disposición estética es un todo, porque reúne en sí misma todas las condiciones de su origen y de su duración. Sólo allí se manifiesta nuestra alma con tanta pureza é integridad como si no hubiese sido alterada por el contacto de las fuerzas exteriores. Cuando gozamos de la contemplación de los objetos, nos reconocemos en el mismo instante señores por igual de nuestras facultades activas y pasivas, y podemos entregarnos con la misma facilidad á la seriedad y al juego, al reposo y al movimiento, al abandono y á la resistencia, al pensamiento abstracto y á la intuición. Esta libertad, esta perfecta igualdad de alma, asociada á la fuerza y al vigor, es la disposición en que debe dejarnos una verdadera obra de arte, y la piedra de toque más segura para juzgar de su valor. La excelencia de una obra de arte consiste en la mayor aproximación posible á este ideal de pureza estética. Cuanta más generalidad tengan las impresiones del arte, y menos restricta sea la dirección que imprimen á nuestro espíritu, más noble será el arte y más excelentes sus productos. En su grado de suprema nobleza, la música debe hacerse forma y obrar sobre nosotros con la tranquila pureza de una estatua antigua; en su perfección más elevada, el arte plástica

debe hacerse música, y conmovernos por acción directa sobre nuestros sentidos; en su desarrollo más completo, la poesía debe á un tiempo obrar sobre nosotros con la fuerte impresión de la música y con la apacible serenidad de la plástica. En todo arte, el estilo perfecto consiste precisamente en saber traspasar los límites específicos, sin sacrificar al mismo tiempo las ventajas particulares de cada una de las formas artísticas.

La libertad estética no depende del fondo, sino de la forma. El fondo ejerce siempre sobre el espíritu una acción restrictiva. El principal secreto de los maestros del arte consiste, pues, en *aniquilar la materia por la forma*, y tanto más, cuanto la materia sea más ambiciosa, brillante y atractiva, y más propenda á hacerse valer por sí propia. El alma del espectador debe permanecer libre é intacta, y salir del círculo mágico del artista tan pura é íntegra como de manos de su Creador. Las artes que tienen por objeto la pasión (v. gr., el arte trágico), no son enteramente libres, porque se subordinan á un fin particular: lo patético; pero aun entre ellas, una obra será tanto más perfecta cuanto más respete, en medio de las más violentas tempestades de la pasión, la libertad del alma. El efecto de la Belleza es, precisamente, emancipar el alma del imperio de la pasión. No cabe idea más contradictoria que la idea de un *arte didáctico* ó de un *arte moral*, porque nada hay más contrario á la idea de lo Bello que imprimir en el alma una tendencia determinada.

Resumen de toda la indagación anterior. No

hay otro medio de hacer racional al hombre sensitivo que hacerle primero estético. La transición del estado estético al estado lógico y moral, de la belleza á la verdad y al deber, es mucho más fácil que la transición del estado físico al estado estético, de la vida pura y ciega á la forma. En llegando á la disposición estética, el hombre dará, siempre que quiera, valor universal á sus juicios y acciones. Para hacer del *hombre estético* un héroe ó un sabio, basta á veces con una situación sublime, que ejerce sobre la facultad de querer acción más inmediata; para conseguir lo mismo del hombre puramente sensible, es necesario, ante todo, cambiar su naturaleza. Es, por consiguiente, una de las bases de la cultura someter el hombre á la forma, aun en la vida puramente física, porque sólo en el estado estético y no en el estado físico puede desarrollarse el estado moral. Para levantarse del círculo estrecho de los fines de la naturaleza á los fines racionales, es preciso que el individuo haya realizado ya su destino físico con cierta libertad, propia sólo de los espíritus, es decir, conforme á las leyes de lo Bello. Esto es lo que Schiller llama *tratar con libertad estética la realidad vulgar*, dando cierto carácter de infinitud, por la ejecución, á la ocupación más limitada, al objeto más mezquino. Es condición y privilegio del alma noble el que todos sus actos posean, además del valor material, un valor *libre* y *formal*, que se desborde más allá del cumplimiento estricto de la ley moral. Tal es el más positivo fruto de la cultura estética: someter á las

leyes de lo bello aquellas cosas en que la voluntad del hombre no está obligada ni por las leyes de la naturaleza ni por las de la razón, y abrir y preludiar la vida interna, por la forma que da á la vida exterior. El hombre en su estado *físico* sufre el imperio de la naturaleza, se emancipa de él en el estado *estético*, y le domina en el estado *moral*.

Sobre esta ley de los tres estados funda Schiller una especie de filosofía de la historia. En el primer estado, el hombre se limita á recibir pasivamente las impresiones del mundo material; está identificado por completo con él. En el estado *estético*, le pone fuera de sí ó le *contempla*: distingue su personalidad de la del universo, y una imagen de lo infinito, la *forma*, se refleja sobre el fondo perecedero. Conforme la serenidad va reinando en el alma, la tempestad se calma también en el universo, y las fuerzas rivales de la naturaleza encuentran reposo en límites permanentes: Júpiter destrona á Saturno: la ley del pensamiento triunfa sobre la ley del tiempo. El hombre, antes esclavo, es ahora legislador de la naturaleza: antes la miraba como *fuerza*; ahora como *objeto*. Sucumbe el imperio de los titanes: la fuerza finita es domada por la *forma* infinita.

Lo Bello es, sin duda, obra de libre reflexión, y con él penetramos ya en el mundo de las ideas, pero sin abandonar el mundo sensible, al revés de lo que sucede con el conocimiento de la verdad, que es producto puro de la abstracción, actividad

pura sin mezcla de pasividad. Por el contrario, en la idea de lo bello hay siempre relación á la facultad de sentir, y la reflexión se confunde con el sentimiento hasta el punto de que creemos *sentir la forma.*

Y aquí está la diferencia primordial entre la doctrina estética de Schiller y la de Kant. Para Schiller, naturaleza expansiva y artística, la belleza no existe sólo en el mundo fenomenal y subjetivo. Es *objetiva* también. La belleza es á un tiempo estado y acto: es *vida*, puesto que la sentimos; pero es *forma* también, puesto que la contemplamos. En el goce de lo bello, en la unidad estética, hay *unión* real, sustitución mutua de la materia y de la forma, de la pasividad y de la actividad. El mundo estético prueba la compatibilidad de las dos naturalezas, la realización posible de lo infinito en lo finito, la posibilidad del ideal humano más sublime.

¡Cuán lenta es la ascensión de la humanidad hacia el estado estético! En el salvaje comienza á manifestarse lo que Schiller llama *la iniciación en la humanidad*, por el amor á las apariencias vistosas, por la inclinación al adorno y al juego. Idea ésta de Schiller muy explotada por Herbert Spencer y los positivistas más recientes. La realidad de las cosas está en las cosas mismas: la apariencia de las cosas es obra del hombre, y un alma que se deleita en la apariencia no encuentra ya placer en lo que recibe, sino en lo que hace. Al *instinto del juego (spieltrieb)*, sigue el instinto formal imitativo, que trata la apariencia como co-

sa independiente. La facultad de discernir la *forma* ó apariencia sensible lleva consigo la facultad de imitación, que separa del *ser* el *parecer*, y le dispone conforme á las leyes subjetivas.

Pero la apariencia sólo será estética cuando sea *franca* é *independiente*, es decir, cuando renuncie á toda pretensión de realidad, y cuando prescinda totalmente del apoyo de la realidad misma. No es indispensable que el objeto en quien encontramos *forma* ó *apariencia* bella carezca de realidad: basta con que no tengamos en cuenta esta realidad para el juicio estético, que sólo estima *la vida como apariencia y lo real como idea.* Nadie recele por eso que los derechos de la verdad hayan de sufrir menoscabo: el perseguir la *apariencia* independiente exige más fuerza de abstracción, más libertad de espíritu y energía de voluntad que la que el hombre necesita para encerrarse en la realidad, la cual tiene que haber dejado detrás de sí el que llegue á la posesión de la *forma libre.*

Lo superfluo es cosa muy necesaria, decía Voltaire. Schiller se apodera de esta idea, y la desarrolla con gran novedad en su carta XXVII, mostrando cómo se eleva el instinto del juego, desde el *juego físico*, que hace brillar hasta en las tinieblas de la vida animal un relámpago de libertad, hasta el *juego de la libre asociación de ideas*, que todavía se explica por simples leyes naturales, y desde éste hasta el *juego estético* propiamente dicho, en que el espíritu legislador se mezcla á los actos del instinto ciego, y somete la marcha arbitraria de la imaginación á su eterna é inmutable

unidad. No contento con añadir á lo necesario una superabundancia estética, el instinto del juego, libre ya de los lazos de la necesidad, busca lo bello por sí mismo, y convierte lo inútil en fuente de goces. La forma, que se ha ido acercando gradualmente á él, y tomando posesión de su habitación, de sus muebles, de su vestido, invade finalmente al hombre mismo, y le transforma primero en lo exterior y luego en lo interior. Los saltos desordenados se convierten en danza; el gesto informe en pontomima; los acentos confusos del sentimiento comienzan á someterse á la medida y á la norma del canto. El ciego instinto sexual se trueca en amor, y sobre el modelo de la libre alianza entre la fuerza varonil y la dulzura femenina, se van armonizando en la sociedad todos los elementos de dulzura y de energía. En medio del imperio formidable de la fuerza y del imperio sagrado de las leyes, el impulso estético formal va creando insensiblemente un tercero y feliz imperio, el *del juego y la apariencia*. Nace de aquí la triple división del Estado en *dinámico*, *ético* y *estético*. En este último, el hombre no aparece á los ojos del hombre más que como *forma*, como objeto de un juego libre. *Dar la libertad por la libertad*, es ley fundamental del *Estado estético*.

Todas las demás formas de percepción dividen al hombre, porque se fundan exclusivamente, ya en la parte sensible, ya en la parte espiritual de su ser: sólo la percepción de la belleza demanda el concurso de nuestras dos naturalezas. Todas las demás formas de comunicación dividen la socie-

dad, porque se dirigen exclusivamente, ora á la receptividad, ora á la actividad privada de sus miembros; en suma, á lo que distingue á los hombres unos de otros. Sólo la comunicación estética une la sociedad, porque se dirige á lo que hay de común entre sus miembros.

No está toda la doctrina de Schiller en sus *Cartas estéticas;* muchos puntos los amplió después, y otros, que en las *Cartas* no toca, los había ilustrado antes en disertaciones sueltas. Tal acontece con la teoría de lo sublime. Dos veces escribió sobre ella: primero en 1793 [1], limitándose á desarrollar las ideas kantianas; luego con más originalidad y espíritu propio en 1801 [2]. En el primero de estos fragmentos no insistiremos: es una mera exposición popular de la *Crítica del juicio*, con algo menos de subjetivismo. Schiller llama *sublime* á todo objeto ante el cual nos sentimos *físicamente* débiles, al paso que *moralmente* nos levantamos sobre él por la fuerza de las ideas. En vez de las denominaciones de *sublime matemático* y *sublime dinámico*, propone las de sublime *práctico* y sublime *teórico*, entendiendo por sublime *teórico* el que nace de la contradicción entre la naturaleza, *como objeto de conocimiento*, y el instinto de las ideas; y por sublime *práctico* el que surge á consecuencia de la lucha entre la naturaleza, *como objeto de sentimiento*, y el instinto de propia conservación. Un objeto es *teóricamente*

1 Artículo inserto en *La Nueva Talía*.

2 Tomo III de sus *Opúsculos*.

sublime cuando lleva consigo la idea de lo infinito, que la imaginación no se siente con fuerza para representar. Un objeto es *prácticamente* sublime cuando en su idea va envuelta la de un peligro de que nuestra fuerza física no se cree capaz de triunfar. El Océano en calma es un ejemplo de la primera especie; el Océano agitado por la tormenta, un ejemplo de la segunda. Ambas maneras de sublime tienen de común el revelarnos por su propia oposición á las condiciones de nuestra existencia y de nuestra actividad, una fuerza en nosotros independiente de esas condiciones.

Como se ve, para Schiller, en su época de más fervoroso y rígido kantismo, lo sublime era un fenómeno á la vez subjetivo y objetivo, en el cual distinguía tres cosas: 1.ª, un objeto de la naturaleza, como poder; 2.ª, una relación de este poder con nuestra facultad física de resistencia; 3.ª, una relación de este poder con nuestra persona moral, ó, lo que es lo mismo, un poder físico *objetivo*, una impotencia física *subjetiva*, y una superioridad moral *subjetiva* también. De la varia combinación de estos elementos deducía una nueva división de lo sublime en *contemplativo* y *patético*, según que el sujeto refiere ó no á su propio estado moral la emoción recibida.

Estas ideas obtienen más cabal desarrollo en la segunda y célebre disertación, en que Schiller expone de un modo elocuente y admirable el principio de la reacción de la libertad humana contra la fatalidad de las leyes de la naturaleza. Es la apoteosis más enérgica del principio volitivo: ni Kant,

ni Fichte, ni los estóicos han llegado más lejos. El hombre, aunque no puede oponer á las fuerzas de la naturaleza ninguna resistencia física proporcionada, permanece enteramente libre cuando aniquila como idea la violencia que de hecho sufre, es decir, cuando llega á aquel estado que la Moral nos enseña bajo el nombre de resignación á las cosas necesarias, y la Religión bajo el de sumisión absoluta á los decretos de la Providencia. Para alcanzar tal perfección, el hombre encuentra en sí, no sólo una aptitud moral y racional, que puede ser desarrollada por el entendimiento, sino también una *tendencia estética*, una facultad que se despierta en presencia de ciertos objetos, y que puede ser depurada y cultivada hasta convertirse en un poderoso impulso ideal. Ya el sentido de lo bello, desarrollado por la cultura, nos emancipa, hasta cierto punto, de la naturaleza como fuerza, haciéndonos más sensibles á la forma pura y á la contemplación de los fenómenos, que á la posesión de las cosas mismas. «La Naturaleza (escribe Schiller) nos ha dado dos genios por compañeros en nuestra peregrinación en este mundo. El uno, amable y risueño, nos hace llevaderas las cadenas de la necesidad, y nos conduce, entre juegos y risas, hasta aquellos pasos difíciles en que debemos obrar como puros espíritus, desnudándonos de todo lo corpóreo. En llegando allí, nos abandona, porque su imperio se limita al mundo de los sentidos, y sus alas no pueden llevarle más lejos. Pero en este momento entra en escena el otro compañero, silencioso y grave, y con su brazo po-

tente nos lleva al otro lado del precipicio cuya vista nos causaba vértigos.» El primero de estos genios es el sentimiento de lo bello, que es ya expresión de la libertad; pero no de la que nos emancipa del poder de la naturaleza, sino de aquélla que gozamos sin traspasar los límites de la naturaleza. En presencia de lo Bello nos sentimos libres, porque los instintos sensibles se encuentran en armonía con las leyes de la razón; en presencia de lo sublime nos sentimos libres, porque los instintos sensibles no tienen influencia alguna sobre la razón; porque el espíritu puro es quien obra en nosotros, como si no estuviese sometido á ninguna otra ley que á las suyas propias.

El sentimiento de lo sublime es mixto de placer y dolor. Esta mezcla de dos sensaciones contrarias prueba de un modo irrefutable nuestra independencia moral, porque, siendo de todo punto imposible que un mismo objeto esté con nosotros en dos relaciones contrarias, tenemos que ser nosotros mismos los que sostengamos con él esas dos contrarias relaciones, correspondientes á las dos naturalezas opuestas que en nosotros hay. Aunque el objeto que llamamos sublime nos haga experimentar el sentimiento doloroso de nuestros límites, no intentamos huir de él: al contrario, nos atrae con fuerza irresistible. Nos complacemos en el espectáculo de lo infinito sensible, porque somos capaces de alcanzar mediante la razón lo que los sentidos no pueden abarcar ni el entendimiento comprender. Nos llena de entusiasmo la vista de un objeto terrible, porque somos

capaces de querer lo que los instintos rechazan con horror, y de rechazar lo que ellos desean. El hombre está en manos de la naturaleza; pero la voluntad del hombre está en su mano. La falta de armonía, el desequilibrio entre la razón y la sensibilidad, es precisamente lo que constituye la esencia de lo sublime, y lo que nos explica su acción sobre el alma.

Schiller ha expresado con noble elevación moral la virtud que lo sublime posee de elevar el alma, del mundo de los fenómenos al mundo de las ideas, de lo condicional á lo absoluto. «¡Feliz aquél (exclama) que aprende á sufrir lo que no puede alterar, y á sacrificar con dignidad lo que no puede salvar! ¡Feliz quien se refugia en la santa libertad de los puros espíritus, renunciando libremente á todo interés sensible, desligándose moralmente de su cuerpo, sin esperar que venga una fuerza extraña á despojarle de él!»

Con la doctrina de lo sublime está enlazada la de lo *patético*, de donde se deriva la de la *emoción trágica*, que Schiller trató con especial y muy justificada predilección [1]. Lo patético es una desgracia *artificial* que, á semejanza de la desgracia verdadera, nos pone en contacto inmediato con la ley espiritual que impera en el fondo de nuestra alma. Cuanto más renueva el espíritu el ejer-

1 *De lo Patético,* carta de *La Nueva Talía* (1793).—*De la causa del placer que sentimos en la emoción trágica* (1792, en *La Nueva Talía).—Del arte trágico* (1792, en la misma Revista).

cicio de lo patético, más se va disponiendo para tratar en su día el infortunio real y verdadero como si fuese un infortunio artificial, y aun convertirle en emoción sublime: último y más glorioso esfuerzo de la naturaleza humana. Familiarizándonos con el dolor, nos hacemos superiores á sus efectos.

No es el fin del arte la pintura del dolor como simple dolor; pero como *medio*, es de suma importancia. El fin supremo del arte trágico es representarnos, por rasgos sensibles, al hombre moral manteniéndose, aun en medio del estado de pasión, independiente de las leyes de la naturaleza. Pues bien: como la resistencia ha de ser proporcionada al ataque, lo *patético* es la primera condición que se exige del autor trágico, y le es lícito llevar la pintura del dolor tan lejos como pueda hacerlo sin perjudicar al fin supremo de su arte, esto es, *sin oprimir la libertad moral*. El hombre, antes de ser ninguna otra cosa, es criatura sensible. Después de los derechos de la naturaleza vienen los de la razón, porque el hombre es una persona moral, y es deber suyo no dejarse dominar por la naturaleza, sino dominarla. La primera ley del arte trágico es, pues, representar la naturaleza en el dolor. La segunda, representar la resistencia moral opuesta al dolor. Schiller compendia toda su doctrina en esta frase: *lo patético no tiene valor artístico sino cuando es sublime*. Lo patético, lo digno de ser representado, no es el dolor, sino la resistencia al dolor, lo cual no quiere decir que por falsos escrúpulos de dig-

nidad y de decoro se amengüe en nada la expresión fiel y humana del dolor físico ó moral, como han hecho los trágicos franceses, «cuyos héroes (dice Schiller) se parecen á los reyes de las antiguas estampas, que se acuestan con cetro y corona.»

La independencia del sér espiritual en el estado de dolor puede manifestarse de dos modos: ó *negativamente*, cuando el hombre moral no recibe la ley del hombre físico, y su estado no ejerce influencia alguna sobre su modo de sentir, ó *positivamente*, cuando el hombre moral impone su ley al hombre físico, y su manera de sentir ejerce influencia en su estado. De aquí dos especies de patético, ó más bien de sublime: *sublime de disposición* y *sublime de acción*. El primero puede ser expresado por las artes plásticas; el segundo es el campo de la poesía dramática donde toma las formas de libre elección, resignación, expiación, etc.

Schiller profesó siempre, del modo más resuelto, la idea de la libertad del arte, la cual ni en su mente ni en la de Kant era sinónimo de indiferencia moral, sino todo lo contrario. Creía que aun en los casos en que el juicio estético y el juicio moral encuentran satisfacción simultánea, es por motivos diversos. El sacrificio de Leónidas, v. gr., satisface al sentido moral, porque representa la ley cumplida á pesar del instinto, y satisface al sentido estético, porque nos da la idea de una facultad moral, libre de la sugestión de todo instinto. En el fondo de todo juicio moral hay una exi-

gencia de la razón, una necesidad absoluta: la necesidad del bien. Pero como la voluntad es libre, físicamente es cosa accidental el que practiquemos ó dejemos de practicar el bien. Como la imaginación no puede dictar órdenes á la voluntad del individuo, con el carácter imperativo con que las dicta la razón, síguese que la libertad, respecto de la imaginación, es algo *contingente*. Esta parte *contingente* es la que aprecia el juicio estético, aun en los casos en que no va de acuerdo con el juicio moral: no el acto mismo, sino la fuerza de voluntad que fué necesaria para ejecutarle; la fuerza espiritual que pudo oponerse á las solicitaciones de la naturaleza y á los estímulos de la sensibilidad; la idea sola de la aptitud *moral*. El juicio moral y el juicio estético imprimen al alma dos direcciones opuestas. La conformidad con la regla absoluta, que la razón nos impone, es incompatible con la independencia que reclama la fantasía. Hará mal el poeta que, en vez de atraer nuestra atención sobre el *poder* de la voluntad, se empeñe en inculcarnos la *regla* de la voluntad. Aun en las manifestaciones de la virtud más sublime, el poeta no puede emplear *para su objeto propio* más que lo que en esos actos pertenezca á la *fuerza*, sin inquietarse de su dirección ó empleo. Cuando el poeta nos presenta tipos de moralidad perfecta, no debe tener puestos los ojos en otra cosa que en regocijar nuestra alma por ese espectáculo.

La fuerza estética reside esencialmente en la *posibilidad*. Hay, por tanto, diferencia profunda

entre la verdad poética y la histórica. Aun en los asuntos que se toman de la historia, no es la realidad, sino la simple *posibilidad* del hecho, lo que constituye el elemento poético. La poesía no debe viajar por la fría región de la memoria, sino ir derecha al corazón, puesto que del corazón ha partido. Ni ha nacido tampoco la poesía para servir á tal ó cual fin particular, sino para ejercer su acción sobre toda la naturaleza humana. Sólo mediante esta influencia general podrá influir en las acciones particulares. La preocupación, por otra parte loable, de perseguir donde quiera el bien moral como fin directo, no sólo ha patrocinado infinidad de obras medianas, sino que ha perjudicado á la misma teoría, quitando al arte todo lo que constituye su fuerza y su eficacia sobre las almas, esto es, el atractivo del placer, y convirtiendo el juego que nos recrea en ocupación grave, como si el arte pudiera tener influencia saludable sobre las costumbres cuando no ejerce sobre las imaginaciones toda su acción estética, y como si pudiera ejercer esta acción cuando no goza plenamente de su libertad.

Para Schiller, la emoción trágica es una fase ó manifestación de lo sublime; la tragedia abarca todos los casos posibles en que se sacrifica una conveniencia física á una conveniencia moral, ó una conveniencia moral á otra más elevada. Aun en la pena y desesperación de un malvado cabe atractivo trágico, no menor que en los padecimientos de un hombre virtuoso, porque el dolor que sigue á la infracción de la ley moral es un

elemento armónico. Lo cual de ningún modo quiere decir que Schiller haga la apoteosis de la desesperación y del suicidio, como algunos imaginan, engañados por la extremosidad poética de su lenguaje, sino que, considerando, no bajo el criterio ético, sino *en su relación con los efectos dramáticos*, el arrepentimiento, la reprobación de sí mismo y hasta la desesperación, todavía quiere encontrar como clave de la emoción que tales situaciones producen, algunos rastros de la nobleza de nuestra condición moral y del incorruptible sentimiento de lo justo y de lo injusto, que nunca pierde totalmente sus derechos, ni deja de levantar su voz aun en el alma del criminal más empedernido. Dígase en buen hora que Schiller no se explicó con entera claridad ética y teológica; pero no se cometa la enorme injusticia de convertirle en apologista del suicidio. Lo que Schiller quiere que el arte manifieste y ponga de resalto, es de qué modo la conciencia de haber infringido y violado el deber envenena para el malvado el fruto mismo de su crimen, y le lleva á pisotear todos los bienes de la vida, y aun la vida misma, porque no puede ahogar la voz de su juez interno. Lo que á Schiller le arrastra y fascina, aun entonces, es la omnipotencia de la ley moral mirada de un modo superior y objetivo.

Por la misma extraña mezcla de los dos criterios ético y estético, se ha acusado á Schiller, el poeta más enamorado del ideal que ha conocido la escena, y más preocupado de los intereses mo-

rales, de encontrar excelencia estética en la fiel representación de algunos tipos de maldad; sin hacerse cargo los que formulan tan necia acusación, bastante por sí sola para probar su absoluta incompetencia en cuestiones de arte, que lo que Schiller y cualquier otro encuentra de admirable en los caracteres de Ricardo III ó de Yago, no es su perversidad, de la cual nadie que esté en su sano juicio se enamora, sino las condiciones de fuerza, de energía ó de astucia que tienen que poner en juego para llegar al logro de sus diabólicas aspiraciones. La *conveniencia* de toda acción humana (dice Schiller), la adaptación hábil de los medios al fin, es por sí sola causa de placer, prescindiendo de todo fin moral... pero esta especie de armonía en el vicio no es capaz de proporcionarnos nunca un placer puro y entero sino cuando acaba por ser humillada y vencida ante la conveniencia moral. Por una razón análoga, tampoco puede negarse, puesto que es un hecho de que todos tenemos propia experiencia, que el estado de pasión en sí mismo, independientemente de la influencia buena ó mala de su objeto sobre nuestra moralidad, tiene en sí algo que nos atrae y encanta. Pero nada de esto tiene que ver con la suprema serenidad de la emoción trágica, que Schiller pone en aquellos asuntos en que la contradicción moral y la protesta contra la fatalidad se resuelven en el presentimiento ó más bien en la conciencia clara de un encadenamiento *teleológico* de las cosas, de un orden sublime, de una voluntad benéfica.

Además de su estudio sobre la tragedia (que define de un modo bastante acorde con la tradición aristotélica «imitación poética de una serie coherente de acontecimientos particulares, que forman una acción completa, la cual nos muestra al hombre en un estado de dolor, y tiene por fin excitar nuestra compasión»), Schiller nos ha dejado una especie de Poética, con el título, á primera vista enigmático, de tratado *De la poesía ingenua y de la poesía de sentimiento* ó *sentimental* (*sentimentalische dichtung*) 1. El pensamiento del autor resultará más claro si, en vez de traducir literalmente tales nombres, decimos poesía *natural* ó *espontánea* á la que él llama *ingenua*, y *poesía artística* á la que él llama *sentimental*. Con efecto: Schiller entiende por poesía *ingenua* aquélla en que el poeta *es naturaleza*, y por poesía *sentimental* aquélla en que el poeta *busca la naturaleza*. En el primer caso, la naturaleza triunfa del arte, no por su fuerza ciega y brutal, y como grandeza dinámica, sino en virtud de su *forma* y como *grandeza moral*, ó, lo que es lo mismo, no como impotencia, sino como necesidad interna. El verdadero genio es necesariamente natural y sencillo: el instinto es su guía; su sencillez triunfa de todas las complicaciones del arte. *El genio imprime siempre en sus obras un carácter infantil.* Sus pensamientos más profundos parecen oráculos sa-

1 Publicado en *Las Horas* (1795 á 96), reimpreso con algunas correcciones en 1800.

lidos de la boca de un niño; la expresión brota naturalmente de la idea como por necesidad íntima; la lengua y el pensamiento forman una sola cosa, al paso que en las obras inspiradas por el espíritu escolástico, el signo y la idea aparecen siempre como heterogéneos y extraños el uno al otro.

Schiller ha notado sagazmente que, á medida que la naturaleza va desapareciendo de la vida humana; á medida que dejamos de vivir en intimidad con ella como *sujeto*, empieza á invadir el mundo poético como *idea* y *objeto*. Por eso en las literaturas clásicas se encuentra tan poca huella del interés *sentimental* que los modernos introducen en las escenas de la naturaleza. Esto procede de que la naturaleza en nuestros tiempos *no está ya en el hombre*, y el hombre tiene que buscarla fuera, en el mundo inanimado. El sentimiento que nos inspira la naturaleza es semejante al que nos hace echar de menos nuestra infancia pasada y nuestra inocencia perdida. Nace el *sentimentalismo* cuando el sentido moral y el sentido estético comienzan á corromperse: Eurípides, los elegiacos latinos son sus primeros representantes. Cuando la poesía no puede ser ya la expresión de la naturaleza, porque los hombres la han perdido de vista, la misión del poeta es buscarla. ¡Ay! ¡el mismo Schiller no era ya más que un poeta sentimental, á pesar de la admirable manera con que comprendía la impersonalidad de Homero y de Shakespeare! Bien lo conocía él, y amargamente se lamentaba de ello, sin

poder sustraerse, no obstante, á la inexorable fatalidad histórica. Su única esperanza consistía en el instinto moral, con el cual la facultad poética está enlazada con estrechísimo vínculo. Creía firmemente que el espíritu poético es inmortal, y que no puede desaparecer de la humanidad, por mucho que el hombre se aleje de lo sencillo y de lo natural. Pero tendrá que cambiar de dirección: si en la primera época le bastó, para cumplir su fin, expresar totalmente la realidad, en el actual período de civilización, en que está rota la armonía de la naturaleza humana ó vive sólo en el mundo de la idea, su función será elevar la realidad á lo ideal, representar lo ideal. Para Schiller, es arte *realista* el de las primitivas civilizaciones; arte *idealista* el de las civilizaciones maduras. Uno y otro arte, el ingenuo y el sentimental, están dominados por la idea superior de la *Humanidad.* Si los artistas clásicos sobresalen en mostrar lo finito, los modernos, con ejecución mucho más imperfecta, llegan á abrir perspectivas de lo infinito. Por eso son inferiores en las artes plásticas, que determinan la concepción en el espacio, y, por tanto, la limitan. Pero alcanzan verdadera superioridad en cuanto á la riqueza del fondo, entendiendo por fondo todo lo que no puede representarse ni traducirse por signos sensibles.

Renunciando al análisis de la poesía ingenua, que se resiste á él por su carácter impersonal y en cierta manera instintivo, Schiller distingue dos modos principales de poesía sentimental, según que predomina lo real sobre lo ideal, ó lo ideal

sobre lo real. Al primero llama modo *satírico;* al segundo modo *elegiaco.* El poeta es *satírico* cuando considera lo real como objeto de aversión y disgusto, cuando pone de manifiesto el contraste entre la realidad y la idea. Y aun esto puede hacerlo de dos modos: con seriedad y pasión, en cuyo caso tenemos la *sátira vengadora*, ó con serenidad y chiste, en cuyo caso tenemos la *sátira cómica.* Uno y otro género son á primera vista antipoéticos, el uno por demasiado serio, el otro por demasiado frívolo; pero la *sátira vengadora* adquiere la libertad poética cuando se levanta á lo trágico y á lo sublime; la *sátira cómica* adquiere valor y fondo poético cuando trata su asunto conforme á las leyes de lo bello. En toda sátira, la realidad, como imperfección, se contrapone á lo ideal como realidad suprema. Sín esta presencia de lo ideal, no hay poesía de ningún género. Una aversión personal y limitada no basta para engendrar la alta sátira. Ésta sólo nace cuando un alma grande se digna desde su altura volver los ojos á una realidad vil. Sólo el instinto de la armonía moral puede engendrar el profundo sentimiento de las contradicciones y la ardiente indignación contra la perversidad, que son el alma de la sátira.

Cuando el poeta opone la naturaleza al arte, el ideal á la realidad, de tal modo que la naturaleza y el ideal sean el principal objeto de sus cuadros, resulta la *poesía elegiaca*, que Schiller subdivide en elegía propiamente dicha, é *idilio*, según que se lamenta la memoria de un bien perdido, y se

describe una felicidad no alcanzada por el hombre, ó bien se representa esta felicidad como cosa real. Schiller no pretende dar á estas clasificaciones valor técnico: opina, con razón, que los géneros literarios deben clasificarse por la forma de exposición, y no por el modo de sentir, el cual puede variar dentro de una misma obra; pero aquí atiende sólo al sentimiento dominante. Nuevas aplicaciones de la tesis idealista. La tristeza del ideal es la única que infunde valor poético á la elegía: cualquiera otra fuente de tristeza es inferior á la dignidad del arte. Por eso no son poesía elegiaca verdadera las lamentaciones de Ovidio, inspiradas por un motivo limitado y mezquino. La poesía no tiene derecho á querellarse sino por la ausencia de lo infinito, ó de lo que el poeta tiene por infinito: si deplora una pérdida real, tiene que empezar por idealizarla. La materia externa de la elegía es cosa indiferente, puesto que el arte no puede aprovecharla tal como está.

Representar poéticamente la humanidad en el tiempo de su inocencia y felicidad primitivas; representar al hombre en un estado de armonía y de paz consigo mismo y con la naturaleza externa: tal es la idea fundamental del idilio. Pero guardémonos de confundir este idilio soñado por Schiller con la trivial y amanerada poesía bucólica. El idilio que él propone «ha de realizar la inocencia pastoril hasta en los hijos de la civilización, y en todas los condiciones de la vida más militante, del pensamiento más rico, del arte más refinado, de las convenciones sociales

más delicadas; idilio que no sirva para volver al hombre á la Arcadia, sino para conducirle al Elíseo; idilio que realice la idea de la humanidad definitivamente reconciliada consigo misma, en el individuo y en la sociedad entera, la unión libre entre la inclinación y el deber, la naturaleza depurada hasta el más alto grado de dignidad moral: el ideal de la belleza aplicado á la vida.» En esta forma idílica deben resolverse todas las contradicciones entre la realidad y el ideal, que dan materia á la poesía satírica y elegiaca. La impresión que en ella domine será la calma, pero no la calma de la indolencia, sino la que nace del equilibrio restablecido entre las facultades, de la plenitud de nuestras fuerzas y del sentimiento de un poder infinito.

La naturaleza ha concedido al poeta ingenuo el don de obrar siempre como unidad indivisible; ser en cualquier momento un todo idéntico y perfecto; representar, en el seno del mundo real, la humanidad en su más alto valor. Pero en compensación, ha dado al poeta sentimental la poderosa facultad de realizar por sí mismo la unidad primitiva que la abstracción ha destruído en él, de completar la humanidad en su persona, y pasar de un estado limitado á un estado infinito.

¡Qué desdén tan soberano y simpático el que manifiesta Schiller contra la expresión insípida é innoble de la vida real, contra las trivialidades naturalistas de «aquellos hombres absolutamente destituídos de sentido poético, que no tienen más talento que el del mono, el de la imitación vulgar,

y le ejercen brutalmente á expensas de nuestro gusto!» ¡Que distinción tan profunda establece entre la *naturaleza real* y la *verdadera naturaleza humana*, entendiendo por tal sólo aquélla en que campea y da muestra de sí nuestra facultad autónoma y libérrima! Puede el poeta imitar la naturaleza inferior; pero es necesario que la hermosura y dignidad de su propia naturaleza sostenga el objeto y le realce, para que la vulgaridad del asunto no haga descender al imitador. Nada, sin embargo, de espíritu exclusivo ó intransigente en Schiller. Creía que en el realismo, como en el idealismo, tomados uno y otro en su acepción más noble, cabe un alto grado de verdad humana, y que en los puntos en que más se apartan uno de otro, la oposición está en los detalles y no en el conjunto, en la forma y no en el fondo.

El descarnado análisis que precede está muy lejos de haber agotado la extraordinaria riqueza de ideas nuevas, fecundas, inspiradoras, que, como luminosos enjambres de espíritus alados, corren por las páginas de Schiller. Nada hemos dicho, por ejemplo, de su teoría de la *Gracia*, considerada por él como la belleza del movimiento, pero sólo del movimiento voluntario y libre; como la expresión en el mundo sensible de la armonía entre la razón y los sentidos, entre la inclinación y el deber. Porque uno de los méritos de Schiller y una de las mayores originalidades de su doctrina, consiste en haber defendido contra el intolerante estoicismo de su propio maestro Kant los derechos de la naturaleza sensible, elemento tan

esencial como la razón en aquella armonía del sér humano, que llamamos un alma bella. Nada hemos dicho tampoco del juvenil discurso de Schiller sobre *el Teatro considerado como institución moral,* leído en Manheim en 1784; magnífica respuesta á la paradoja de Rousseau contra los espectáculos; si bien, arrebatado Schiller por el furor apologético, cae en el yerro de comprometer la independencia del arte, dándole por oficio el *secundar la justicia social*, combatir los errores de la educación y guiar al joven por los laberintos de la vida, y, finalmente (por inverosímil que parezca tal doctrina en el futuro autor de las *Cartas sobre la educación estética*), *rectificar la opinión pública sobre los gobiernos y sus jefes.*

Por último, algún recuerdo merece aquel brillante prólogo de *La Novia de Mesina*, verdadero manifiesto romántico, á pesar de la tentativa clásica de restaurar el personaje ideal y lírico del coro, al cual, no obstante, quizá por comprensión insuficiente de su valor histórico, da un carácter híbrido y contradictorio, partiéndole en dos mitades, y haciéndole obrar y pensar unas veces como ciega muchedumbre y otras con calma y serenidad olímpicas, como oráculo de la Verdad y de la Justicia Supremas. La teoría del prólogo es admirable; pero luego resulta en discordancia con la ejecución, y aun la ejecución consigo misma. Schiller quiere restaurar el coro «para declarar abierta y lealmente la guerra al naturalismo, para levantar una muralla viva en torno de la

tragedia, para aislarla del mundo real y defender su libertad poética;» quiere «abrir de nuevo los palacios, traer los tribunales al aire libre y á la plaza pública, levantar otra vez las aras de los Dioses.» Pero como todavía era más exaltado y apasionado que idealista, transporta la pasión á sus coros, los anima de sentimientos contrapuestos, y se aleja así de los senderos del arte clásico, al cual quiere, no obstante, volver por intervalos, violentando su naturaleza y deshaciendo su propia obra.

Antítesis profunda del genio de Schiller fué el de Goethe (1749-1832). Mayores y más distintos nunca los produjo la humanidad al mismo tiempo. Schiller, el gran poeta de la voluntad libre y de la exaltación generosa del alma; Goethe, el gran poeta panteísta y realista, el poeta del *empirismo intelectual;* poeta *objetivo* por excelencia, que aspira á convertir toda naturaleza en arte, toda realidad en ideal. Schiller, envuelto siempre en altas especulaciones metafísicas y estéticas, desde las cuales mira con ojos de compasión el mundo real; Goethe, fervoroso *hylozoísta,* atento siempre á las palpitaciones de la materia, y anheloso de levantarse á una concepción sintética de la vida, hoy con el descubrimiento del hueso intermaxilar y de las analogías del cráneo y de la vértebra, base de una filosofía zoológica, y mañana con las metamorfosis de las plantas ó con la nueva teoría de los colores. Schiller, cristiano por el sentimiento; Goethe totalmente pagano, con cierto politeísmo simbólico que diviniza las fuerzas

naturales, el alma secreta de la creación, el impulso inicial de la vida en cada molécula de la materia. Schiller, pensador transcendental y dogmático, aun partiendo de una escuela crítica; Goethe, partidario de cierta *filosofía de la naturaleza*, lo menos dogmática y menos cerrada posible, abierta á todos los vientos, capaz de todas las metamorfosis, tan varia y diversificada como la naturaleza misma, tan difícil de aprisionar como ella en formas escolásticas y concretas. No ha producido Alemania un espíritu más desdeñoso de la pura especulación y de la metafísica de las escuelas que el de Goethe. «La filosofía ahuyenta en mí la poesía (escribía en una carta á Schiller); necesito para cada idea un hecho que la represente.» No aceptaba los sistemas filosóficos más que como *formas diferentes de la vida*, y con un eclecticismo personal (que en nada contrariaba su genio sintético), se asimilaba de cada uno lo que estaba en armonía con su propia naturaleza, lo que podía servir para su progreso y desarrollo. Goethe recorrió todo arte, toda ciencia, toda superstición, toda sociedad; se dió á sí mismo la educación más vasta y más complexa que haya poseído artista alguno; hubiera querido (á no ser aspiración inasequible) vivir con todos los seres que viven; pensar con todos los seres que piensan; recorrer todos los círculos de la existencia, manteniendo intacta su personalidad de hombre y de artista; comprenderlo y penetrarlo todo; compendiar en su persona la humanidad entera con todo su trabajo lento y progresivo; convertir en forma toda idea y toda

pasión, único modo de emanciparse de ella... «Estudiad la naturaleza (decía Goethe á Eckermann); proceded siempre *objetivamente*, como hago yo: no merece el nombre de poeta ni de sabio el que sólo expresa sentimientos é ideas personales. Sólo es poeta el que sabe *asimilarse el mundo* y pintarle; sólo es sabio el que acierta á describirle. El espíritu humano retrocede ó se disuelve cuando cesa de ocuparse en la contemplación del mundo exterior (era en Alemania la edad heróica de los sistemas *subjetivos); en todo esfuerzo duradero y científico hay un movimiento del alma hacia el mundo*.» Él vivió siempre en esa intimidad con lo real; interrogó la vida cósmica por medio de la experimentación, para arrancarla los secretos de la forma y de la luz; persiguió donde quiera la unidad del tipo orgánico, en medio de la incesante evolución de las formas; y metafísico á su modo, metafísico de temperamento, ya que no de secta, aspiró como tantos otros á la deslumbrante, pero generosa, quimera de una síntesis del mundo y del espíritu. Pero contra este instinto generalizador luchó siempre en Goethe su minucioso espíritu de observación metódica y precisa, aquel espíritu siempre despierto, vigilante y curioso, que le llevaba á *especificarlo* todo y le infundía profundo respeto hacia todo lo que vive. De entrambos impulsos se deriva su genio científico; de entrambos también su genio literario. Muchas veces es poeta en la ciencia, y *gusta de navegar hacia las islas imaginarias;* muchas veces es científico en su

poesía, y entonces crea los tipos simbólicos del segundo *Fausto*, ó canta *la metamorfosis de las plantas y de los animales, el alma del mundo, el individuo y el Todo*. A ser posible la compenetración del arte y la ciencia, sin que uno y otro perdieran algo de su pureza, Goethe la hubiera realizado. Si fuera posible reducir á la unidad de un poema *peri-phuseos* el enorme caudal de observaciones y de ideas sintéticas de que vive la ciencia moderna, Goethe hubiera escrito ese poema; él solo era digno de escribirle, como lo muestran los fragmentos que nos ha dejado. Su filosofía natural no era un *mecanismo* árido, sino un *dinamismo* eminentemente plástico, que reclamaba y exigía en cada momento una realización artística. La *fuerza activa* es el alma de la poesía de Goethe, como lo es de sus conceptos científicos, algo semejantes á los que Diderot había expresado en el *Sueño de d'Alembert*, como transformación materialista que son de la monadología leibnitziana. Al mecanismo del siglo XVIII le llamaba Goethe *filosofía cadavérica:* él nunca comprendió la materia inerte, sino la materia palpitante y animada, «los tesoros vivos con que se engalana el universo.» Al fin, era poeta.

Y poeta de los mayores del mundo: el mayor del siglo en que nació, y el mayor también del siglo XIX, al cual pertenecen algunas de sus obras más incomparables, y el desarrollo total de su genio. Porque en su mundo interior, en el mundo encantado de la creación artística, Goethe, naturaleza eminentemente progresiva y *educable*, tipo

humano de los más ricos y complexos, estuvo sujeto á no menores vicisitudes y metamorfosis que las que él estudiaba en la naturaleza. Como siempre buscaba en lo exterior el primer impulso, y procedía con objetividad serena, sin aislarse nunca de su tiempo, puesto el atento oído á todas las voces que le traían algún nuevo saber ó alguna revelación de los arcanos de la materia ó del espíritu, y puestos los ojos en el desatado raudal de la existencia, su poesía debía teñirse con todos los colores, y reproducir, abrillantados por la magia de su imaginación, los episodios y accidentes de su vida, el fruto de sus lecturas y de sus especulaciones, lo propio y lo ajeno, la naturaleza y la historia, las filosofías y las teurgias, todo el alimento incesante de aquella inteligencia devoradora. Nadie ha recibido en tanto grado como Goethe la influencia de su siglo, y nadie ha influído en él con tanta soberanía é independencia propia. No hay escuela que no pueda reclamar por suya alguna de las obras de Goethe. No hay movimiento literario de alguna importancia que no tenga en sus libros el punto de partida. De Goethe arranca el romanticismo histórico, el amor inteligente á las cosas de la Edad Media, el arte de saber leer las crónicas con ojos de poeta, y resucitar en ellas un mundo enterrado: léase *Goetz de Berlichingen,* maravillosa pintura de la Alemania del siglo XV y de los últimos esfuerzos de la autonomía feudal, próxima á hundirse ante los albores del Renacimiento y la centralización del poder. Lo que Shakespeare había hecho por intuición casi

divina, Goethe lo realiza á fuerza de arte. Por tal obra, y aun por *Egmont*, donde el color histórico está menos respetado, Walter-Scott se consideraba como discípulo de Goethe. De Goethe procede asimismo el romanticismo interno y psicológico, que no carecía de precedentes en Juan Jacobo Rousseau y en otros, pero que no alcanzó verdadera consagración artística hasta el día en que apareció *Werther*, el primero y el más humano de toda la larga serie de espíritus melancólicos, descontentos y no comprendidos, orgullosos y débiles, henchida la cabeza de ilusiones y de vanagloria que los incapacitaba para la acción, enervados por una actividad mental sin contenido y sin objeto, que los conducía á la desesperación ó al suicidio. En espíritu tan sereno y cuerpo tan sano y robusto como el de Goethe, semejante estado no podía ser más que transitorio: idealizó una anécdota de su propia vida, y se libró del torcedor de su recuerdo con idealizarle, lanzándose luego por caminos muy otros; pero Werther dejó larga progenie: René, Obermann, Adolfo, Jacopo Ortis y el mismo Childe-Harold, son descendientes suyos en grado más ó menos próximo. La virtualidad de las obras de Goethe era tal, que en Francia, en Inglaterra, en Italia, suscitaba á un tiempo, no ya sólo imitaciones serviles en la literatura y aun en la vida, sino todo un ciclo de obras poderosas, y alguna de ellas inmortal.

Pero Goethe no se detuvo ni en el romanticismo histórico ni en el romanticismo subjetivo. Era

su destino agotar todas las formas de arte, y dejar en todas algún monumento. El viaje á Italia, la contemplación de los mármoles antiguos, la penetración de la vida clásica que él absorbió en Roma moral y físicamente, hasta el grado de embriaguez de la luz, del aire, y de la forma que revela cada página de su *Viaje*, le emanciparon de las nieblas románticas, le purificaron de toda vaga inquietud y desasosiego, y le hicieron clásico fervoroso, con un clasicismo propio y peculiar suyo, muy distinto del de Andrés Chénier ó Hugo Fóscolo. A este neo-clasicismo ó neo-paganismo de Goethe, en el cual se mezclan, por mucho, conceptos intelectuales extraños á la pura antigüedad, pertenecen *Ifigenia en Tauride*, quinta esencia del espiritualismo dramático, obra fría y abstracta más bien que serena, pero de una perfección marmórea, de una elevación é idealidad moral que, no ya Schiller, sino el mismo Sófocles, hubiera envidiado; las *Elegías Romanas*, donde revive aún más que el estro ardiente de Propercio, su arte erudito, prolijo y laborioso, remozado en Goethe por tan arrogante plenitud y soberbia de la vida y tal culto de la forma tangible, que, aun en medio del tumulto de los sentidos, deja lugar para el goce tranquilo de la contemplación estética; el idilio de *Alexis y Dora*, tan bello como los mejores de Teócrito, é inundado como ellos por el aire diáfano y luminoso de Sicilia; *Hermann y Dorotea*, epopeya idílica, odisea moderna, obra sana y encantadora, donde todo es grande con apariencias de pequeño,

y donde una poesía casta é inmaculada como la de los primitivos *aedos*, pero refinadísima y sabia más que la de todos los alejandrinos, alcanza el mayor grado de sencillez por el mayor grado de arte y de cultura, y produce el idealismo más puro con los elementos de la realidad más vulgar.

Pero ni el Goethe romántico ni el Goethe clásico son todavía el Goethe completo. Hay muchos poetas en este solo é inmenso poeta. ¿Quién podrá contarlos todos? Hay el Goethe más popular, el poeta lírico y musical, de purísima estirpe teutónica, autor de tantos *lieder* amorosos, de tantas canciones de mesa, de tantas baladas de un hechizo singular y misterioso, no igualado después sino por Enrique Heine. Hay el Goethe de la vejez, poeta colorista, empeñado vanamente en emular á Hafiz y á los poetas persas; el Goethe del *Diván oriental-occidental*, libro impregnado, por pura gala y artificio, en los aromas del Oriente, y con todo eso bien poco oriental en su fondo, como casi todas las *orientales* que le siguieron, comenzando por las *Rosas de Oriente* de Rückert, y las *Gazelas* de Platen, género no menos falso que brillante. Hay el Goethe novelista íntimo de las *Afinidades electivas*, donde quizá bebió Jorge Sand su inspiración primera. Hay el poderoso satírico que en el *Reineke Fuchs* restaura, con nuevo espíritu, la parodia épica de los siglos medios. Y hay sobre todos estos personajes, dominándolos con su imponente unidad, el Goethe más original y profundo de todos, aunque quizá no el

más perfecto, el poeta medio realista, medio transcendental y simbólico, que en dos obras de peregrina estructura, jamás verdaderamente acabadas y que no podían serlo puesto que su elaboración duró tanto como la vida de Goethe, y se hubiera prolongado juntamente con ella aunque Dios le hubiese concedido vivir edades infinitas, intentó cifrar, una vez en forma de novela, otra vez en forma de epopeya dramática, todas sus concepciones sobre el mundo, el destino y la educación humana, objetivadas, ya en personajes de pura creación, ya en otros que tenían vida anterior en la fantasía popular. Así nacieron *Fausto* y *Wilhelm Meister*, después de otras varias tentativas por el mismo orden en que el poeta no perseveró; v. gr., la del *Prometeo*. Con ser tan grande el poeta, todavía demostró con su ejemplo que no se saltan impunemente las vallas que separan el arte y la ciencia. Gran parte de los conceptos de Goethe, con ser él tan amante de lo concreto y de lo plástico, se resistieron á toda concreción y plasticidad artística, y quedaron en sus libros como materia rebelde, si accesible á los ojos del entendimiento, nunca á los de la fantasía. Por eso el segundo *Fausto* y los *Años de viaje de Wilhelm Meister* son recreo de muy pocos, y á los más les parecen frías y enigmáticas parábolas (salvo algún episodio, el de Helena, por ejemplo), al paso que viven con eterna juventud Mignon y Margarita, y hasta la vieja y complaciente Marta, y la picaresca y alegre Filina. La naturaleza y la vida recompensaron á

Goethe siempre que lealmente se acercó á ellas. A ellas debe el admirable drama humano de la primera parte del *Fausto.*

Queda dicho que el arte de Goethe es tan inmenso como la misma naturaleza. Y, sin embargo, algo le falta para la total y perfecta armonía; algo cuya ausencia produce muchas veces una impresión de frialdad, y deja desasosegado é inquieto el ánimo. Goethe, á semejanza de la naturaleza tal como él la concebía, procede con absoluta y desdeñosa indiferencia en cuanto á los fines. Así como excluye del campo de la ciencia toda consideración de las causas finales, así en el arte gusta de dejar sin solución el enigma de la finalidad libre, tan exaltada por Schiller. Goethe produce alternativamente obras de tan suave perfume como *Hermann y Dorotea* é *Ifigenia en Tauride*, cuya pureza ética avergüenza á los más espiritualistas monumentos del arte moderno; y al mismo tiempo otras obras de efecto indefinible, contradictorio y malsano, como *Werther*, *Stella* y las *Afinidades electivas*, donde la conciencia moral anda envuelta en espesas sombras. Y es que (como dice Sainte-Beuve, que en tantas cosas, aunque no en las mayores, se le parecía) Goethe era capaz de comprenderlo todo en el mundo, menos dos cosas: el héroe y el santo. La idea cristiana le era positivamente antipática, y el cristianismo solía vengarse de él, como de otros detractores suyos, proporcionándole admirables motivos poéticos, de lo cual ambas partes del *Fausto* dan testimonio. Acusaba al cristianismo de haber

roto lo que él llamaba el *equilibrio humano*, de haber entristecido la vida y velado con manto fúnebre la naturaleza. El olímpico y aristocrático egoísmo de Goethe no comprende ni el pecado, ni la expiación, ni el sacrificio. Si algo de esto (quizá mucho) se desliza en sus obras, es sin saberlo él, por la fuerza de la tradición, por la inconsciencia artística, por la atmósfera cristiana en que hoy respiran los mismos que la niegan [1]. A ser esto posible, Goethe hubiera escrito como si Cristo no hubiese venido al mundo. Esta ceguedad ha tenido tristes consecuencias para su arte, haciéndole á ratos seco, inhumano y antipático, en medio de su extraordinaria riqueza, y del sello de fuerza y de salud que generalmente llevan sus obras, como inspiradas por el culto de la acción y de la energía [2].

1 Véanse, por ejemplo, las *Confesiones de un alma noble*, que forman parte de *Wilhelm Meister*.

2 Esta apreciación de Goethe es muy breve y ligera, ni convenía otra cosa á nuestro propósito. Por otra parte, parece imposible decir cosa nueva acerca del gran poeta, y es superfluo repetir mal lo ya dicho. El que quiera enterarse, tiene á su disposición una biblioteca entera. En Alemania, además de las historias de aquella literatura, publicadas por Gervinus (1853), Kurt (1853), Menzel (1839), Julián Schmidt (1856), Hillebrand (1850), los trabajos biográficos de Wiehoff (1847-54), de Schaefer (1851), de Düntzer (1854-1868), y los muy anteriores de Döring (1828-33) y de Falk (1832), el libro de Guillermo Humboldt sobre *Hermann y Dorotea*, las *Lecciones* de Rosenkranz *sobre Goethe* (1847), el libro de Kestner sobre el *Werther* (1855), el de K. J. Scherr sobre el *Fausto* (1881),

Goethe no ha dejado disertaciones propiamente esteticas, como las de Schiller. Es más: en cuanto al valor de la Estética, considerada como ciencia abstracta, mostró siempre no disimulado escepticismo. «Antes la ignorancia que semejante ciencia,» decía, hablando de no sé qué estético pe-

y otros infinitos trabajos sobre el mismo poema, de los cuales hay una bibliografía especial hecha por Peter (1867), además de otra general de todas las *obras escritas por Goethe ó sobre Goethe*, publicada por Luis de Lancizolle en 1857. En Inglaterra, debe recomendarse sobre todo la obra de Lewes, tan nutrida y copiosa (*The life and works of Goethe*, 1855). En Francia, lo mejor es, sin disputa, el precioso libro de Ernesto Lichtenberg (*Étude sur les poésies lyriques de Goethe*, 1882); pero también merecen recomendación *la Philosophie de Goethe*, de E. Caro (2.ª ed., 1880), el estudio de Ernesto Faivre sobre las obras científicas, y los varios libros de A. Mézières (*W. Goethe, les œuvres expliquées por la vie*), Saint-René Taillandier (comentario perpetuo á la *Correspondencia entre Goethe y Schiller*, 1863), Bossert (*Goethe: ses précurseurs et ses contemporains.—Goethe et Schiller*. 2.ª ed., 1882), Paul Stapfer (*Goethe et ses deux chefs-d'œuvre classiques*, 2.ª ed., 1886), J. J. Weiss (sobre *Hermann y Dorotea*, 1856), Montégut (artículos sobre *Werther*, *Wilhelm Meister y Dante comparado con Goethe*, en su libro *Types litteraires et fantaisies esthétiques*, 1882), sin olvidar el estudio, ya algo anticuado, de Henri Blaze de Buri (*Essai sur Goethe et le second Faust*), que precede á su traducción de los dos *Faustos* (1841). Véanse, además, algunos preciosos artículos de Sainte-Beuve, esparcidos en los tomos II á XI de las *Causeries de Lundi*, y su prefacio á las *Conversaciones de Goethe con Eckermann*, traducidas por Emilio Délerot. De los estudios castellanos, algunos de ellos notabilísimos, se hablará en su lugar propio.

dantesco de su tiempo. En sus conversaciones recogidas por Eckermann, hay un pasaje decisivo sobre este punto: «Me río de los estéticos (decía Goethe), que se dan tormento para encerrar en algunas palabras abstractas la noción de aquella cosa indefinible que llamamos *belleza*. Lo bello es un fenómeno primitivo, que no se manifiesta nunca en sí mismo, pero cuyo reflejo es visible en mil creaciones diversas del espíritu creador; fenómeno tan múltiple y variado como la naturaleza misma.» Eckermann, prototipo de la vulgaridad estudiosa y cándida, realización perfecta del fámulo *Wagner* del *Fausto*, interrumpe á Goethe, diciéndole: «He oído afirmar á muchos que la naturaleza es siempre bella, y que el artista muy rara vez llega á emularla.»—«Es cierto (replica Goethe) que en muchos casos la naturaleza ostenta una magia inimitable; pero no creo que sea bella en todas sus manifestaciones. Sus intenciones son siempre buenas; pero suele faltarle el concurso de circunstancias que son menester para que la intención pueda realizarse perfectamente. Por ejemplo: la encina es un árbol que puede ser bello. Pero ¿cuántas condiciones favorables no se requieren combinadas para que la naturaleza acierte un día á producirle en su verdadera belleza?» Goethe desarrolla largamente este ejemplo; pero Eckermann, hambriento de fórmulas y de recetas, como todos los espíritus pseudo-científicos, quiere obtener la definición á todo trance, y pregunta al maestro: «¿No podríamos de estas explicaciones sacar una consecuencia, y decir que

una criatura es bella cuando llega á la perfección de su desarrollo natural?»—«En hora buena (responde Goethe); pero lo primero que importa averiguar es lo que se entiende por la *perfección del desarrollo natural.*»—«Yo (prosigue el imperturbable Eckermann) me atrevería á designar así aquel período en que el carácter específico de tal ó cual criatura se muestra grabado en ella con toda su perfección.»—«La expresión no es inexacta (contesta Goethe), sobre todo si añadimos que además de la manifestación del carácter, la construcción de los diversos miembros de esa criatura debe estar en armonía con su destino natural y realizar su fin.»

Tenemos, pues, que Goethe declara indefinible la belleza, ó se contenta respecto de ella con explicaciones superficiales y aun contradictorias, quizá porque no daba importancia á unas ni á otras. Pero si en la parte teórica, en el punto de partida filosófico, es débil é inconsecuente, es, por el contrario, riquísimo y digno de ser estudiado en lo que toca á la parte técnica, histórica y descriptiva, en las innumerables observaciones críticas y consejos de preceptiva que se encuentran derramados á manos llenas en sus *conversaciones*, en su correspondencia literaria con Schiller, en su correspondencia musical con Zelter, en sus *Memorias (Aus meinen Leben)*, en sus poesías *sobre el arte*, en el mismo *Wilhelm Meister*, en los artículos de crítica teatral y artística publicados en *Los Propileos*, en *Las Horas*, y sobre todo en la revista que durante sus

últimos años daba á luz con el título de *Arte y Antigüedad;* en las ilustraciones á su traducción alemana de la *Vida* de Benvenuto Cellini, en la biografía de Wilckelmann, y aun en la propia *Teoría de los colores*, de la cual hizo Goethe muchas aplicaciones á las Bellas Artes. Tales escritos se resisten á todo extracto, no sólo por su muchedumbre y variedad, sino por la ausencia de todo sistema general que los enlace, y por la forma libre y suelta de exposición. Así es que nos limitaremos á indicaciones generales y á muy escasas citas.

Goethe tiene una poética propia suya, en la cual insiste muchas veces. Esta poética es realista (con realidad total), y consiste en transformar en figuras y en poemas todo lo que le causa placer ó tormento, para ponerse así en armonía consigo mismo, y calmarse interiormente. De aquí el carácter personal de sus innumerables poesías líricas que él mismo ha definido «fragmentos de una gran confesión.» Creía que todos los pensamientos, todos los sentimientos que cada día surgen en el alma del poeta, reclaman su derecho de ser inmediatamente expresados. Si el poeta los trata cuando la impresión está fresca todavía, lo que hace será siempre bueno. «El mundo es tan grande y tan variado (decía en su vejez á Eckermann), que nunca nos faltarán asuntos para la poesía. Pero todos los versos líricos deben ser versos *de circunstancias*, esto es, inspirados por la realidad, que debe dar la ocasión y el tema. Un asunto particular adquiere carác-

ter general y poético, precisamente por ser un poeta el que le trata. La realidad da el motivo, los puntos principales, el embrión; al poeta corresponde hacer salir de este embrión un sér lleno de vida y de belleza.» La realidad de la impresión personal como punto de partida, la calma interior como término, resumen la teoría literaria de Goethe. «El sentimiento de la belleza (decía) nunca se muestra con más poder y grandeza que cuando modera y apacigua el tumulto y explosión de las pasiones por medio de la imitación artística. La pena se cambia en goce, y el sentimiento de tristeza se resuelve en armonía.»

La facultad poética era para Goethe una *intuición* (*auschauung*), una visión de la idea general en la imagen particular. A esa idea general la llama otras veces lo *característico:* es siempre el fondo poético del asunto, que no ven los ojos vulgares, sino solamente los del artista, el cual le extrae y le hace permanente en la forma. Tal y no otro es el sentido del realismo de Goethe, aun en su temporada de más intemperante realismo, á la cual pertenecen sus poesías sobre el arte (*Kunstlieder)*, compuestas entre 1774 y 1776, mucho antes de su viaje á Italia, cuyas artes parecía aún tener en poco, reservando toda su admiración para la pintura holandesa, y dando por *único evangelio* al artista «atenerse á su madre la naturaleza.» Por entonces aspiraba con ardor febril á hacerse dueño de los secretos de las artes del diseño: dibujaba sin cesar, visitaba galerías, frecuentaba estudios y talleres, y cuando reco-

nocía amargamente su impotencia, se libertaba de ella, como de todo, poniéndola en verso. «¿De qué te sirve la naturaleza que tienes ante los ojos? ¿De qué te sirven las obras de arte, si la fuerza creadora, hirviente de amor, no inunda tu alma y no se comunica á las extremidades de tus dedos?» Este ardor de producción, esta persecución encarnizada de lo real, caracterizan el primer período de la crítica de Goethe, influído de una manera extraordinaria por Lessing. La expresión más alta de las concepciones que entonces se formaba Goethe sobre la poesía y el arte, se encuentra en el poema intitulado *Vocación poética de Hans Sachs*. Hans Sachs fué un poeta popular, ó más bien vulgar, del siglo xvi, zapatero de oficio, y lleno de fuerza á veces en su realismo un tanto grosero. Goethe le convierte en un símbolo, y le concede los honores de la apoteosis, porque «tuvo la mirada sincera y penetrante, la simpatía por las cosas, que las hace ver con pureza y claridad y se las apropia totalmente.» Un personaje alegórico, que Goethe llama la rectitud *(Rechtfertigkeit)*, y pudiera llamarse lo mismo la Verdad, se aparece á Hans Sachs, y le anuncia que le ha escogido entre millares para mostrarle «el mundo tal cómo le vió Alberto Durero, en su vida potente y en su virilidad, en su fuerza interna y estable... El genio de la naturaleza te guiará de la mano por todo país, y te mostrará la vida entera *como si vieses una linterna mágica.*»

Como en Goethe la crítica y la teoría son inse-

parables del arte, y el arte inseparable de la vida, que fué para él á modo de esa mágica linterna que atribuía á Hans Sachs, no es posible dejar de hacernos cargo de la transformación profunda que experimentaron sus ideas artísticas después del viaje á Italia, fecha la más memorable de su desarrollo intelectual y poético (1788-1790). Las confesiones de Goethe son explícitas en esta parte: era realista cuando fué á Italia; volvió de allí todo lo idealista que permitía su naturaleza, enamorado perdidamente de la escultura clásica y de la pintura del Renacimiento. «Yo también (dice en una poesía) seguí el camino de la imitación de la bella naturaleza; pero después que soy hombre, no veo en el mundo otra cosa que los griegos.» También en esto había exclusivismo, y el mismo Goethe renunció á él más tarde, llegando á un eclecticismo, el más tolerante y amplio que se ha visto en poeta ni artista alguno. Pero el primer momento fué de fascinación absoluta. «Un mundo nuevo se ha abierto delante de mí... Me parece que he nacido aquí, que aquí he sido criado, y que vuelvo de alguna excursión á Groenlandia ó de la pesca de la ballena. Saludo hasta el polvo que cubre mi carruaje... Hay aquí obras maestras que pueden educar el gusto del mundo entero por millares de años, sin que el pensamiento llegue á sondear todo el mérito de estos artistas. Reconozco con dolor y vergüenza cuánto me falta todavía para llegar á apreciarlos rectamente....» Delante de la Santa Agueda, de Rafael, en Bolonia, graba en la memoria aquella virginal figura, «para ha-

cerla mentalmente la lectura de mi *Ifigenia en Tauride*, á fin de que mi heroína no diga sino aquellas palabras que la Santa hubiera podido decir.» Su entusiasmo llega á tal punto á las ocho semanas de encontrarse en Italia, que quisiera abstenerse de juzgar, y en cambio tener constantemente abiertos los ojos para imprimir los objetos en su pensamiento, y asimilárselos por la visión. En Roma adquiere una cabeza colosal de Júpiter, para colocarla enfrente de su lecho y dirigirle «la oración de la mañana.» Nadie ha sentido y expresado mejor que Goethe la vaporosa claridad de las costas de Sicilia, la pureza de sus contornos, la graciosa nobleza del conjunto, la delicada sucesión de los tonos, la armonía entre el cielo, la tierra y el mar. Desde allí escribía á Herder que la *Odisea* no era ya para él letra muerta, sino letra viva. Cesaba de ser un poema: era la naturaleza misma. «Trabajo mucho (escribía á sus amigos desde Roma); *vuelvo á encontrarme á mí mismo, y crezco dentro de mí...* Soy realmente otro hombre, renovado, completo, tranquilizado para toda mi vida.»

Así la estética de Goethe se identifica con el diario de sus impresiones: es una estética de perenne educación y de aprendizaje, á la vez que de emancipación moral. En Italia, Goethe se abandona á la corriente de las cosas: *deja que su ojo sea luz. Palpa con los ojos, ve con las manos*, y hasta en el seno del deleite le persigue la cadencia del exámetro. Por algunos años abandona sistemáticamente la rima, cultiva el dístico, é intenta res-

taurar la prosodia de la antigüedad, empresa menos imposible en alemán que en otras lenguas.

Nueva evolución en las ideas de Goethe determina su amistad con Schiller, de la cual queda un imperecedero monumento en la correspondencia estética de aquellos dos grandes ingenios, de la cual, con más razón que modestia, decía el mismo Goethe, al tiempo de publicarla, que era «un precioso obsequio para Alemania y aun para la humanidad entera.» Ya sabemos cuán profunda antipatía se había interpuesto por muchos años entre ambos poetas. En su disertación *sobre la Gracia y la Dignidad* (escrita en 1793), todavía Schiller, que *detestaba* á Goethe, según su expresión, lanzaba contra sus obras el más acerbo anatema, contándole entre aquellos poetas «incapaces de todo esfuerzo viril, inhábiles para regenerarse á sí mismos, productos de la naturaleza y no de la voluntad libre, por lo cual su eflorescencia es rápida y pasajera, y vuelven pronto á la materia de donde han nacido.» Lo que el arte había separado lo unió el culto de las ciencias naturales, y un año después, en 1794, comenzaba aquella amistad memorable, igualmente honrosa para Goethe que para Schiller, y de la cual decía el mismo Goethe, el más frío ó menos apasionado de entrambos, que «había sido para él una primavera nueva, en que todas las semillas germinaron, en que toda savia ascendió por el tronco.» Juntos redactaron el periódico *Las Horas* y el *Almanaque de las Musas;* juntos improvisaron las *Xenias* ó epigramas satíricos, en que no es fácil des-

indar la obra del uno y la del otro; juntos dirigieron el teatro de Weimar, y desde 1795 á 1805 apenas pasó día en que no se diesen recíproca cuenta de sus trabajos, que para Schiller fueron toda la admirable serie dramática que va desde *Wallestein* hasta *Guillermo Tell*, y toda la serie lírica que va desde *El Anillo de Polícrates* hasta *La Campana;* y para Goethe, *Hermann y Dorotea*, *Wilhelm Meister*, *Alexis*, *Amyntas* y todo el segundo libro de las *Elegías*, y las mejores baladas, desde *La Novia de Corinto* hasta *El Dios y la Bayadera*. Todo esto se encuentra analizado y discutido en la *correspondencia;* todo esto se ve nacer al suave calor de la intimidad artística, del contacto de dos espíritus, igualmente grandes, pero cargados de electricidades contrarias. Mutuamente se comprendieron, apenas se hablaron, y Schiller hace á Goethe la más completa justicia en su segunda carta. «Para entregarme con éxito á ideas especulativas, me faltaba lo objetivo, me faltaba cuerpo para mis concepciones, y vos me habéis puesto en camino de descubrirle. Vuestra mirada observadora, que se detiene sobre las cosas con tanta calma y pureza, os defiende de los extravíos de la imaginación, despótica soberana, que no obedece más que á sus propias leyes. Vuestra *intuición* contiene amplia y profundamente cuanto el análisis puede encontrar. Abarcáis el conjunto de la naturaleza, y en la universalidad de sus fenómenos buscáis la explicación fundamental de la individualidad. De un organismo sencillo os remontáis á otro que lo es menos,

para poder construir *genésicamente*, y con los materiales de todo el edificio del universo, el organismo más complicado de todos, el hombre. Creando al hombre segunda vez á imitación de la naturaleza, intentáis penetrar los más profundos misterios técnicos. ¡Idea grande, heróica, que somete á hermosa unidad la variedad espléndida de vuestras concepciones!»

Pocos días después Schiller escribía á Koerner que en sus conversaciones con Goethe sobre la teoría del arte se había encontrado de acuerdo con él, contra todo lo que esperaba, partiendo de puntos de vista tan diversos como la unidad y la variedad, el espíritu especulativo y el espíritu intuitivo. Schiller fácilmente lo concordaba todo, siguiendo las huellas de Kant: «Si el espíritu intuitivo es creador y busca en el empirismo el carácter de necesidad, no producirá, sin duda, más que individuos; pero estos individuos tendrán el sello de la especie. Si el ingenio especulativo es creador, y si, aun levantándose sobre la experiencia no la pierde de vista, no producirá más que especies, pero especies que tendrán la posibilidad de la vida, y relaciones esenciales con la realidad.»

De parte de Schiller, todo era efusión y calor y admiración sincera. Goethe tardó más en entregarse, y nunca se entregó del todo, reservando para sí, en estas relaciones, como en todas las suyas de amistad ó de amor, la mejor parte de su espíritu, que nunca quiso enajenar en provecho de nadie. Llegó con Schiller al mayor grado de expansión que cabía en su naturaleza; pero así y

todo, es fácil notar que sus cartas son muy lacónicas, y las de Schiller muy extensas; que este último diserta largamente sobre sus obras y las ajenas, y nos dice entero su secreto, al paso que Goethe suele envolver el suyo en frases vagas y corteses. No hay más excepción importante de esto que el tratadito *de la poesía épica y dramática*, que Goethe escribió, que corrigió Schiller, y que brotó de las discusiones de entrambos acerca de *Hermann y Dorotea*. He aquí las ideas esenciales de este tratado.

El poeta épico y el poeta dramático están sometidos á las mismas leyes generales, especialmente á la de unidad y á la de desarrollo. Tratan asuntos semejantes, y pueden servirse de todo género de motivos poéticos. Su grande y profunda diferencia consiste en que el poeta épico representa los hechos como *perfectamente pasados*, y el poeta dramático como *perfectamente presentes*. El uno es un *rápsoda* rodeado de oyentes atentos; el otro un *mimo* rodeado de oyentes llenos de impaciencia.

El asunto de la epopeya, como el de la tragedia, debe ser puramente humano, significativo y patético. Los personajes que más le convienen son los que han pasado de aquel grado de cultura al cual corresponde la espontaneidad de acción, en que el hombre no procede moral, política ó mecánicamente, sino de un modo *personal*. Es la ventaja de los asuntos tomados de las edades heróicas, y especialmente de la de Grecia.

La epopeya representa con preferencia la acti-

vidad individual, limitada y *externa*, batallas, viajes, todo lo que pide cierta extensión en el espacio. La tragedia nos muestra el dolor individual, limitado é *interno*, por lo cual exige poco espacio material.

Los mundos que una y otra poesía pueden exponer á nuestras miradas se reducen á tres especies: el mundo físico, que contiene y rodea á los personajes; el mundo moral; el mundo de la fantasía, de los presentimientos, de la fatalidad y del destino. El mundo físico más bien pertenece á la epopeya que al drama, porque el poeta dramático tiene que concentrar la acción en un solo punto.

En cuanto á los incidentes, los que hacen adelantar la acción, pertenecen esencialmente á la poesía dramática; los que alejan la acción de su término, á la poesía épica; los que la retardan, pueden y deben ser empleados en ambos géneros de poesía.

En lo que toca á la ejecución, debemos representarnos al rápsoda ó poeta épico como un hombre sereno y prudente, que abarca lo pasado con perfecto y tranquilo conocimiento, y divide el interés por partes iguales, dirigiéndose especialmente á la imaginación, sin inquietarse mucho de la naturaleza y carácter de las imágenes que evoca. «Quisiera yo (dice Goethe) que el rápsoda, como un sér sobrenatural, permaneciese invisible á su auditorio: lo mejor sería que cantase detrás de una cortina, para que, olvidando del todo su persona, pudiéramos creer que oíamos sólo la voz

de las Musas.» Todo lo contrario, el *mimo* ó poeta dramático, á quien parece que aquí se confunde ó identifica con el actor. Colocado ante los espectadores, en una individualidad determinada, quiere que se interesen exclusivamente por él y por lo que le rodea, que padezcan con los dolores de su cuerpo y de su alma, que permanezcan en un estado de agitación incesante, privados de la libertad de reflexión, siguiendo al *mimo* apasionadamente.

El principal carácter del poema épico (y esta observación pertenece á Schiller) está en la autonomía de cada una de sus partes. La misión del poeta épico es mostrar total y entera la más íntima verdad del asunto, la existencia tranquila de las cosas, y el efecto que naturalmente producen: por eso, en vez de correr impacientes al término del relato, gustamos de detenernos á cada paso con él. Dejándonos nuestra libertad, el poeta épico provoca de nuestra parte exigencias proporcionadas á la *integridad*, á la actividad múltiple de nuestras facultades intelectuales puestas en juego. Por el contrario, el poeta trágico nos arrebata la libertad, concentrando nuestras facultades en un solo punto, lo cual le da respecto de nosotros una ventaja inmensa. Lo que en términos dramáticos se llama *exposición*, no cuadra al poema épico. La exposición de una epopeya debe interesarnos, no porque conduzca á algún fin, sino por ella misma. En una palabra: el poeta trágico está colocado en la categoría de la *causalidad*, «*semper ad eventum festinat*;» el poeta épico está en la

categoría de la *substancialidad*. En la tragedia puede y debe haber incidentes que no sean más que causa de otros incidentes; en el poema épico todos los hechos deben tener su valor y su importancia propia. Para el poeta dramático, la acción es el verdadero fin; para el poeta épico, la acción no es más que el medio para llegar á un fin absoluto y estético. El poeta dramático debe avanzar rápida y directamente, y, por el contrario, una marcha lenta y vacilante conviene al poeta épico. «El movimiento de la acción dramática se hace *ante mí;* el de la acción épica se hace *en mí*, y su marcha es casi imperceptible.»

En la tragedia (ahora es Goethe quien habla) el destino puede reinar del modo más absoluto. Goethe entiende por destino, no un poder extraño y superior al hombre, sino su propia determinada naturaleza, que le impele ciega é irracionalmente á un punto ó á otro. La razón no cabe en la tragedia más que en los personajes secundarios. Por el contrario, no hay más agentes épicos que la razón, como en la *Odisea*, ó una pasión enteramente conforme á su objeto, como en la *Iliada*. Por eso el viaje de los Argonautas, que no es más que una aventura, no encierra ningún elemento épico.

«Una obra de arte contiene el arte entero,» decía Goethe. No es extraño, pues, que con ocasión de obras particulares, resulte de la correspondencia de ambos poetas una especie de estética, aunque algo dislocada y fragmentaria. Goethe, tan desdeñoso con la Metafísica de lo bello, no lo era,

ni mucho menos, con la Preceptiva. Daba grande importancia á la clasificación de los géneros, en vez de condenarla puerilmente, como hicieron algunos románticos. Le exasperaba toda tentativa para trasladar al teatro asuntos propios de la novela, aunque él lo había hecho en su *Goetz de Berlichingen.* No menos indignación le causaba el realismo dramático; la confusión de lo dramático con lo real. «A los artistas toca (decía) resistir á esas tendencias infantiles, bárbaras, absurdas: ellos solos pueden separar los géneros, trazando con su vara mágica un círculo infranqueable en torno de cada uno de ellos, para conservarles por este medio su carácter propio, su vida individual. Así lo hacían los antiguos, y por eso fueron tan grandes artistas... Por desdicha grande, los modernos, si nacemos poetas, nos agitamos á través de todos los géneros de poesía, sin recibir de lo exterior las determinaciones específicas.» En esta cuestión, Schiller es mucho más tolerante: reconoce que la tragedia, en su más noble acepción, tiende siempre á elevarse á la epopeya, y precisamente por esta tendencia merece el nombre de poesía. Y reconoce de igual modo que la epopeya tiende á descender hacia el drama, de lo cual encuentra ejemplos en el mismo poema de *Hermann y Dorotea*, así como en la *Ifigenia* descubre la tendencia épica. «Para excluir de una obra de arte todo lo que es extraño á su género, sería necesario hacer entrar en él todo lo que le pertenece, y esto es imposible. Como no podemos reunir todas las condiciones á que cada uno de los

géneros está sometido, nos vemos forzados á confundirlos. Si hubiese todavía rápsodas y un mundo propio de ellos, el poeta épico no se vería en la necesidad de pedir prestados sus medios al género trágico; y si tuviésemos los recursos y las fuerzas intensas de la tragedia griega, para mantener vivo el entusiasmo de los espectadores durante larga serie de representaciones, no tendríamos precisión de alargar tanto nuestras tragedias. La fuerza sensitiva de los espectadores y de los lectores quiere y debe ser satisfecha en todos los puntos de su periferia, y el diámetro de esta fuerza es la verdadera escala de proporción que debe guiar al poeta.»

A Schiller pertenece también la idea (luego tan manoseada) de que la epopeya debe *agotar un ciclo de la humanidad*, y unir el mundo físico y el mundo moral. Él aspiraba á cierto arte simbólico que purificase la poesía, restringiendo su dominio y apartándola de toda realidad vulgar. «Los personajes poéticos (decía) no son más que símbolos que expresan y representan aspectos generales de la humanidad; el poeta, lo mismo que el artista, debe abiertamente *alejarse de la realidad* y dar á entender que lo hace con plena y deliberada intención.»

Ni Goethe ni Schiller gustaban de la tragedia francesa, lo cual no deja de producir el más curioso escándalo en su comentador francés Saint-René Taillandier, empeñado, tan candorosamente como el resto de sus compatriotas, en hacernos creer que la humanidad se postra extática ante

una forma de arte tan local y artificiosa como aquélla. Schiller encontraba que Racine había tratado superficialmente y con ligereza increíble el hermoso asunto de *Fedra*. A Corneille le tachaba de pobre en la invención, seco en los caracteres, frío en la expresión de las pasiones, lento en la acción, desnuda casi siempre de interés, y desgraciadísimo en la pintura de mujeres, que son verdaderas caricaturas. Goethe, espíritu más abierto y menos intolerante, traduce, es verdad, dos tragedias de Voltaire *(Mahoma* y *Tancredo)*; pero las traduce sin afición alguna, para dar abasto á su teatro de Weimar, y para acostumbrar á los dramaturgos alemanes á cierta regularidad de estructura y á cierta nobleza de dicción.

Este rasgo de tolerancia anuncia al Goethe de los postreros años; al Goethe ecléctico y cosmopolita de las *Conversaciones* recogidas por Eckermann; al Goethe ya menos poeta que crítico, lector incansable y juez benévolo de cuanto se escribía en Europa; al olímpico viejo de Weimar, digno de ser el patriarca de la cultura universal, de lo que él llamaba la literatura del mundo *(Die Welt literatur)*. ¡Qué optimismo, qué indulgencia reinan en estas conversaciones! ¡Qué fresca conservó Goethe en su robusta vejez la generosa facultad de admirar y la libertad de espíritu necesaria para interesarse con las obras más diversas! ¡Qué ausencia de toda sombra de rivalidad en las nobles palabras que consagró á lord Byron, á Walter Scott, á Manzoni, á Béranger, á Merimée, á los románticos franceses! ¡Qué atención pater-

nal á los primeros pasos de todo talento naciente! *He andado por muchos caminos* (decía Goethe): *nadie me ha encontrado en el de la envidia.* Es cierto que fustigó reciamente el empalagoso sentimentalismo medioeval de ciertos románticos alemanes; pero ¿quién de ellos podía inspirarle celos? Es una de las atroces injusticias de Enrique Heine (ciegamente repetidas después por sus innumerables lectores), el suponer que Goethe tenía miedo de todo escritor original y resuelto, y sólo á las medianías daba patente de mérito. ¡Decir esto del amigo de Schiller, cuyo genio Goethe educó y fortaleció en vida, y levantó á la apoteosis después de muerto, en estrofas de un temple sublime, que darán eterno testimonio de una amistad heróica y casi única en la historia de las letras!

Ni la más leve nubecilla de intransigencia, achaque habitual y casi inevitable de la senectud, obscureció la serena inteligencia de Goethe: nunca con tanto ardor como en sus postreros años sintió la necesidad de comprenderlo todo. Él, el gran pagano, encontraba admirables los himnos sacros de Manzoni, «cristiano sin falsa exaltación, católico romano sin devoción estrecha, celoso defensor de la fe sin intolerancia.» Hizo más que elogiar á Manzoni: tomó la defensa de sus tragedias contra la *Quarterly Review.* Su admiración, cada día mayor, por Shakespeare, no le impidió proclamar los méritos de Calderón, su extraordinaria perfección escénica, su habilidad técnica, la alteza de su espíritu, la lucidez de su inteligencia. Con-

viene trasladar algo de este juicio [1], poco conocido en España, y muy digno de meditarse siempre, aunque peque de benévolo, sin duda porque Goethe no había leído á Calderón más que traducido. «En sus obras no se descubre una manera original de ver la naturaleza: todo es puramente teatral. Nunca aspira á ser tierno. La inteligencia comprende fácilmente el plan; las escenas se desarrollan conforme á un procedimiento que recuerda el de los bailes ó el de las óperas cómicas modernas. Los resortes principales de la acción son siempre los mismos: lucha de deberes entre sí, pasiones que encuentran obstáculos en la oposición de los caracteres ó de las situaciones. Entre las escenas consagradas al desarrollo poético de la acción principal, se deslizan escenas intermedias, en que se mueven elegantes y delicadas figuras que parecen ejecutar movimientos de danza: allí reinan la retórica, la dialéctica y la sofistería. Todos los elementos de la Humanidad aparecen allí, sin que falte siquiera el loco, cuya razón familiar va destruyendo rápidamente, si ya no de antemano, toda ilusión de amor ó de amistad que llega á nacer. Poca reflexión basta para comprender que la vida humana, los sentimientos del alma, no deben ser transportados á la escena en su estado natural y primitivo: han de sufrir un trabajo previo que los sublime: así los encontramos en Calderón: el poeta, colocado en la cumbre de una civilización

1 Se escribió con motivo de *La Hija del aire,* traducida al alemán por Gries.

refinada, nos da en sus obras una quinta esencia de la humanidad. Shakespeare, por el contrario, nos presenta el racimo maduro tal como le ofrece la cepa; podemos hacer de él lo que queramos: comer el racimo, ó llevarle al lagar, exprimirle, y beberle y saborearle cuando esté transformado en vino dulce ó cuando haya fermentado. Siempre nos refrescará. No así Calderón, que nada deja al arbitrio y voluntad del espectador: nos da un licor concentrado, refinadísimo, sazonado con especias, y dulcificado con azúcar: hay que beber en tal estado este delicioso excitante, ó renunciar á él del todo.» Goethe consideraba como una gran felicidad para Schiller el que no hubiese alcanzado á leer las obras de Calderón. «Calderón (decía contestando indirectamente á una insinuación de Byron, que echó á volar el primero la idea de las relaciones entre el *Mágico* y el *Fausto)* no ha tenido sobre mí absolutamente ninguna influencia, ni en bien ni en mal. Pero para Schiller hubiera sido muy peligroso: le hubiera extraviado, y es una fortuna que Calderón no haya sido conocido generalmente en Alemania hasta la muerte de aquel poeta. En la parte técnica y escénica, el mérito de Calderón es incomparable; pero Schiller le excede mucho en la solidez, la profundidad y la alteza del fin, y hubiera sido lástima grande que perdiese sus propios méritos, sin ganar los de Calderón.»

Basta este ejemplo, que con toda intención hemos tomado de nuestra propia literatura (la que menos conocía Goethe de todas las modernas), para comprender qué mundo de ideas críticas re-

movía aquel gigante en los ocios de su vejez, majestuosa puesta del sol más espléndido que ha iluminado el arte novísimo. Tal hombre no pertenece á la raza germánica, sino á la humanidad entera, y sólo aquel nombre de *literatura universal* que él inventó, es adecuado para mostrar el género de su influencia, en virtud de la cual debemos llamarle *ciudadano del mundo*.

Este mismo género de *universalidad* que hace inmortales las obras de Goethe y de Schiller se encuentra, aunque en menor grado, en casi todos los grandes hombres que produjo en su edad de oro la cultura alemana. Winckelmann y Lessing, Herder, Kant, Fichte, los dos Humboldt, no son los clásicos ni los pensadores de una nación particular, sino los educadores, en bien ó en mal, del mundo moderno. Todos ellos han dado á sus escritos cierto sabor de humanidad no circunscrita á los estrechos límites de una región ó raza. Nada más opuesto á este espíritu humanitario que la ciega, pedantesca y brutal *teutomanía* que hoy impera, y que va haciendo tan odiosa á todo espíritu bien nacido la Alemania moderna, como simpática fué la Alemania idealista, optimista y expansiva de los primeros años del siglo. Tan cierto es que el viento de la prosperidad embriaga á las naciones como á los individuos, y que no hay peor ambiente para el genio filosófico que la atmósfera de los cuarteles.

Inspíranos estas reflexiones un escritor elocuentísimo, á quien colocamos entre los artistas más bien que entre los filósofos, porque debe á su esti-

lo la mayor parte de su acción, y porque fué gran poeta, aun escribiendo en prosa. Es imposible trazar, por rápidamente que sea, la historia de las ideas críticas en Alemania durante los primeros años del siglo, sin tropezar con el gran nombre de Herder (1744-1803). Y lo que nos mueve á consignar este nombre en la historia de la Estética, no es precisamente la *Calligone* (1801), obra de su vejez, en que con débil talento metafísico intentó oponerse á los resultados de la *Crítica del juicio*, de Kant, sino la universalidad de su intuición estética, el don singular que poseyó de entender ó adivinar la poesía de las edades pretéritas, lo que él llamaba *voces de los pueblos* [1], la propaganda que hizo del principio de las *nacionalidades literarias*, su traducción libre é inexacta (como hecha de una versión francesa) [2], pero elegantísima, al decir de los alemanes, de nuestros romances del Cid, primer fundamento de la boga algo caprichosa que alcanzaron estos romances en Europa, con detrimento de otras partes no menos bellas y más genuínas de nuestra poesía popular: el memorable libro del *Espíritu de la Poesía hebráica* (1782-83), anticuado hoy en lo tocante á la erudición exegética, lo mismo que el del Dr. Lowth, que le sirvió de modelo [3], pero eternamente vivo por lo tocante á la interpretación poética del genio de los pa-

1 *Stimmen der Völker in Liedern*, 1778-79.

2 La incluída en la *Bibliot. Universelle des Romans* (1783).

3 *De sacra poesi Hebraeorum*, 1753.

triarcas y profetas, en quienes el teólogo semi-racionalista reconoce un singular *sentido de lo divino*, superior á todas las poéticas de la tierra. ¿Qué más? Hasta el mismo libro elocuente y lleno de imágenes que Herder compuso (1784-90) con el título de *Ideas sobre la historia de la humanidad* [1], más bien que un tratado de filosofía de la historia, es un ditirambo colosal, una especie de poema épico en prosa, cuyo héroe es la humanidad, ensalzada por el autor con una efusión casi mística. Sostiene Herder que la superioridad de unas formas de existencia sobre otras, depende de la posesión más ó menos completa de aquellas propiedades por medio de las cuales se expresa algo que luego, con mayor perfección, ha de mostrarse en el hombre, centro de la creación terrestre, que él domina en virtud del *principio divino* que posee, y que le hace apto para el raciocinio, para el arte, para la libertad, para dilatarse sobre la superficie de la tierra, para la humanidad, para la religión, para la inmortalidad. Ese principio divino le concibe Herder como una fuerza originalmente análoga á las fuerzas de la materia, á las propiedades de la irritabilidad, del movimiento y de la vida, pero muy superior á ellas, porque obra en esfera más alta, en organizaciones más delicadas y complexas. «De las profundidades del sér (escribe Herder) nace un elemento inexcrutable en su esencia, activo en sus manifestaciones,

1 Muy conocido en Francia, y también entre nosotros, por a traducción de Edgard Quinet (1827-28).

imperfectamente llamado luz, éter, calor vital, y que es probablemente el *sensorium* del Creador; esta corrienre de *fuego divino* circula á través de millones y millones de órganos, depurándose cada vez más, hasta que alcanza en la naturaleza humana el grado de pureza más alto á que puede aspirar un *idealismo* terrestre.» La misma poética vaguedad en que Herder envuelve sus conceptos, inspirados por cierto panteísmo que tiene menos de idealista que de naturalista, como todo panteísmo del siglo XVIII, incluso el de Goethe; y la extraña mezcla que en él se advierte de teosofía, de filantropía y de reminiscencias cristianas y mitológicas, aseguraron el éxito del libro, porque todo el mundo creyó encontrar en él algo análogo á sus gustos y convicciones. La forma oratoria, que es espléndida, pomposa y recargada, cubrió un pensamiento muchas veces ambiguo y fluctuante, por la misma grandeza de las síntesis á que aspira. Hay en las *Ideas* de Herder consideraciones profundas, y entonces nuevas, sobre el genio artístico de los pueblos orientales y de Grecia; hay desconocimiento profundo é injusticia sistemática respecto del arte cristiano y moderno. Y, sin embargo, Herder con su libro *De la Poesía de los Hebreos*, y Klopstock con la *Messiada*, habían comenzado en Alemania una reacción del espiritualismo cristiano, no muy desemejante de la que luego, con menos sinceridad de inspiración, llevó á cabo Chateaubriand en Francia [1].

1 Herder publicó además *Fragmentos sobre la nueva lite-*

Con Herder tiene estrechas relaciones la llamada *escuela del sentimiento*, cuyo principal mérito consiste en haber reivindicado contra la filosofía crítica una parte del mundo de la conciencia, pretendiendo salvar las verdades del orden metafísico, merced á un instinto racional ó *sentido de las cosas inmateriales*. A esta escuela pertenecen Hamann, escritor extravagantísimo, llamado comunmente *el Mago del Norte*, autor, entre otras obras, de una que lleva el título de *Æsthetica in nuce, rapsodia en prosa cabalística*, y de unas *Memorias socráticas destinadas á fastidiar al público;* libros que, á pesar de su rara contextura, sirvieron de acicate y despertador al pensamiento de Herder; el mucho más famoso Jacobi (1743-1819), excelente corazón y pensador mediano, grande amigo de Goethe en su juventud, y, hasta cierto punto, iniciador suyo en la doctrina de Espinosa, de la cual le apartó luego su instinto religioso y vagamente místico, más poderoso en él que las sutilezas metafísicas, ya fuesen de Kant, de Fichte ó de Schelling, á quienes refutó sucesivamente en libros didácticos, y hasta en novelas de estilo fácil y ameno; Koeppen, Salat, Weiller, Weiss y otros muchos que, si bien discordes en varios puntos, coinciden en la aversión al dogma-

ratura alemana (1767), *Selvas Críticas* (1769), *Estudios sobre Ossian y Shakespeare* (1773). *Memoria sobre las causas de la corrupción del gusto en los diferentes pueblos* (1774), etc. Vid. el estudio de Joret, *Herder et la renaissance littéraire en Allemagne*.

tismo racional y en la tendencia *fideísta*, que lleva á algunos de ellos al menosprecio de la razón y los convierte en verdaderos iluminados. La Estética les debió poco; puesto que, si algo escribieron de ella, fué sólo bajo el aspecto ético.

Independiente de esta escuela sentimental, aunque la debe mucho; independiente también del subjetivismo de Fichte, del cual, sin embargo, parece derivarse de un modo indirecto el principio de la *ironía artística*, capital en el *humorismo*, el cual empieza por hacer tabla rasa de todas las cosas, excepto del propio *yo*, que, *poniéndose á sí mismo, pone* el mundo, y se da sus propias representaciones en espectáculo; independiente también del romanticismo de los Schlegel, aunque gustara de titularse *romántico*, y lo fuera desenfrenadamente, pero á su modo y sin disciplina de escuela alguna, floreció el gran humorista Juan Pablo Richter (1763-1825), personalidad excéntrica, especie de Quevedo alemán, á quien dañan más que favorecen las nebulosidades y extravagancias de su estilo, en que hacen consistir precisamente su mérito sus insensatos admiradores. No ha habido escritor más popular en Alemania, ni más profundamente germano en sus cualidades y en sus defectos. Los alemanes le llaman á secas *Juan Pablo*: han llegado á tal grado de familiaridad con él, que le consideran como un amigo de casa, y le suprimen el apellido. Es Juan Pablo á secas: *Juan Pablo el Único*. Sus libros, obscuros, tortuosos, enmarañados, pedantescos, sin arte de composición, enormemente difusos, atestado

de antítesis, metáforas y alusiones á las cosas más recónditas, construídos del modo más barroco, infestados de sentimentalismo, que, contra la intención del autor, suele resultar más cómico que sus gracias, producen el efecto de una pesadilla en toda cabeza acostumbrada á la severidad y precisión de líneas del arte clásico, y aun del mismo arte de Goethe y de Schiller. *Hespero, Las Momias, Titán*, parecen organizaciones monstruosas, leviatanes de alguna especie perdida, que nuestra fauna literaria desconoce. ¡Qué fecundidad de invenciones estrambóticas, de personajes enigmáticos y medio sonámbulos, de contrastes grotescos, de raras filosofías y de bufonadas transcendentales! ¡Qué intemperancia y falta de equilibrio en todo!

Y, sin embargo, Juan Pablo, prototipo del mal gusto; Juan Pablo, autor eternamente intraducible, esfinge deforme que Alemania presenta á Europa en son de desafío, ha sido una de las naturalezas poéticas más fecundas y brillantes, y en cierto modo más simpáticas, de nuestro siglo. Su corazón rebosaba de amor y de ternura hacia todos los humanos, especialmente los débiles y los desgraciados: era verdaderamente bueno, con bondad natural y no afectada, como la del maligno Sterne; tenía, con algún exceso y facilidad, es cierto, el don de las lágrimas; había conservado el candor y la virginidad de su espíritu en medio de las pruebas más ásperas de la vida, así como acertó á conservarse casto en medio de los frenéticos y desaforados amores con que por todas

partes le perseguían infinidad de mujeres trastornadas por sus escritos, que durante cierto período pusieron á los lectores alemanes en un estado de sobrexcitación y de locura. ¿Quién ha expresado mejor que Juan Pablo la poesía de la amistad, y la poesía de la pobreza, en aquellas novelas á un tiempo tan risueñas y tan melancólicas, que se llaman *Quintus Fixlein* y *Siebenkäs?* ¿Quién tuvo más que él el sentido de lo pequeño, y el arte de ver el mundo en una gota de agua? Juan Pablo era, en el fondo, un gran poeta lírico, á quien faltó el ritmo, aunque no cierta música vaga, semejante á la que él, sin saber música, solía improvisar en el piano. Poeta lírico intemperante, capaz de contentarse con el mundo propio, si le hubiera faltado el mundo exterior, solía ver este mundo como quien acaba de caer de las nubes, según la expresión de Goethe. Su observación prolija y minuciosa de los detalles, se resuelve en una idealización abultada y monstruosa del conjunto. Semejantes á los fantasmas que la embriaguez engendra (es sabido que Juan Pablo, aunque en menor grado que Hoffmann y Edgard Poe, hacía lamentable uso de los excitantes alcohólicos), cruzan por sus libros, en revuelta y fantasmagórica danza, sombras entrevistas en el delirio, con voz y aspecto humano, con atributos carnavalescos, con raciocinios ilógicos, con actos incoherentes; de todo lo cual resulta una especie de hormigueo cerebral, algo semejante al que debió sentir el autor cuando los sacaba del antro ahumado de su cerebro. Príncipes que se

educan en subterráneos; lores ingleses que se dedican á la pedagogía en colaboración con gymnosofistas de las orillas del Ganges; viudos que para llorar más cómodamente á sus mujeres se encierran en islas misteriosas, llenas de resortes magnéticos y de arpas eolias; Titanes y Titánidas jugando al juego del ideal y hundiéndose en la realidad hasta los codos: tal es el mundo extraño en que Richter vive y gusta de introducirnos, y del cual sólo acierta á salir, con gran ventaja suya, en la pintura de aquellos interiores de escuela holandesa, que, por rara ironía de su destino, han quedado como lo mejor de su obra. En el cortejo que acompaña á Juan Pablo á la inmortalidad, no son los personajes más vistosos Lord Horion, el Príncipe Albano ni la Condesa Linda, sino el abogado de pobres Estanislao Siebenkäs, el distraído predicador Freudel, el capellán de regimiento Schmelze, tan heróico en el mundo de la especulación, tan filosóficamente tímido en los accidentes de la vida, y, sobre todo, el incomparable dómine Quintus Fixlein, héroe de un idilio delicioso, que es para muchos la obra maestra de su autor, y una de las más sanas de la literatura moderna.

Lo que ha impedido y quizá impida eternamente que nada de esto llegue á ser popular fuera de la tierra donde nació, es el estilo. Lo que hace inaccesible á Juan Pablo no son las ideas, ni la contextura general de la obra, que con pequeño esfuerzo llega á dominarse; es el estilo caótico, revesado é intolerable. Los mayores delirios de

nuestros culteranos y conceptistas del siglo XVII se quedan en mantillas ante esta prosa bárbara, que costaba á su autor sudores de muerte, por la absurda labor que se había impuesto de decir todas las cosas de un modo nuevo, de vaciar en cada libro suyo un fárrago de extractos, de «*pintar* (como él decía, y vaya para muestra) *las burbujas de jabón de su pensamiento con todos los colores del arco iris.*» Lo peor que tienen las extravagancias de Juan Pablo, lo que las hace de todo punto inadmisibles, es que son extravagancias calculadas y frías para hacer efecto. Nada más árido y fatigoso que esa ostentación de una falsa riqueza, riqueza de lentejuelas y piedras falsas, sartas de comparaciones y de metáforas enredadas unas en otras, citas ridículas y extemporáneas, imágenes tan desconcertadas como la del monstruo horaciano; vegetación parásita que, aparentando engalanar el tronco, le quita fuerza y le ahoga. Por culpa de esos maldecidos cuadernos de extractos, de frases y de pensamientos con que Juan Pablo tenía abarrotadas su casa y su cabeza, yace sumergido en el laberinto de los *hipogeos* literarios que él construía y en que él mismo acababa por perderse, el tesoro más rico que puede imaginarse de intuición poética y hasta filosófica, de bondad y nobleza de alma y de *humorismo lírico*.

Hemos pronunciado, finalmente, la palabra que más caracteriza á Juan Pablo, la que él mismo usaba para designar su arte. Juan Pablo Richter, discípulo de Swift, de Sterne, de Fielding y de todos los grandes humoristas ingleses, pero discí-

pulo á su manera, con una potencia lírica suya propia, con imaginación alemana, grande, irregular y desbordada, con cierta genialidad de pensador mucho más original que la de cien pensadores de oficio, es, sin disputa, el tipo más perfecto y cabal del humorismo germánico, en todo aquello en que se separa del humorismo inglés, y en todo aquello en que se le asemeja. Y no sólo es *humorista* en teoría, sino que ha escrito y promulgado el código del *humorismo* en un libro teórico y doctrinal, que pasa hasta hoy por la última palabra en la materia. Me refiero á su famosa *Introducción á la Estética* [1], libro que, por rara excepción entre los de Juan Pablo, presenta un conjunto regular y metódico, y está más libre que cualquier otro de sus habituales rarezas de estilo. La mayor rareza quizá esté en el título, puesto que el libro no es *Introducción á la Estética*, sino tratado de una parte de ella (la doctrina literaria), á menos que Juan Pablo entendiera que la teoría particular de cualquier arte podía servir de introducción á la teoría general de lo bello, lo cual no sería un pensamiento vulgar ni descaminado. Pero de títulos á los cuales no responde el

1 *Vorschule der Æsthetik*, 1804, tres volúmenes.—Traducida al francés por Alejandro Büchner y León Dumont (París, Durand, 1862) con el título de *Poétique ou Introduction à l'Esthétique*, con un ensayo preliminar, notas y comentarios de los traductores.

Sobre Juan Pablo hay un notable y muy reciente estudio de J. Firmery, profesor en Rennes (París, Fischbacher, 1886): *Étude sur la vie et les œuvres de Jean Paul-Fréderic Richter*.

contexto de la obra, hay infinitos en Juan Pablo, v. gr.: *Papeles del Diablo*, *Procesos groenlandeses*, *Recreaciones biográficas bajo el cráneo de un gigante*. Propiamente, la palabra *Vorschule (escuela preparatoria)* tampoco quiere decir aquí *introducción* (según el mismo Juan Pablo lo explica), sino *proscholium*, esto es, *antesala de la escuela ó de la sala de estudio*. Antes había pensado en titularla *Programa ó circular de convocatoria para el proscholium*. Lo más sencillo hubiera sido llamarla *poética*, como lo han hecho sus traductores franceses.

Han dicho algunos críticos que la *Poética* de Juan Pablo era el *Abecedario del Romanticismo*. Para nosotros tan sólo lo es de una especie de *romanticismo*, del *romanticismo* de Juan Pablo, que no es ni más ni menos que el *humorismo*. Tampoco contiene la teoría *moderna* de la poesía, como pretende Dumont. Juan Pablo, aun escribiendo de teoría, no es más que un artista, con todas las ventajas y los inconvenientes de tal, es decir, con pasión y exclusivismo, con relámpagos de altísima verdad, con verdades fragmentarias, pero con frecuente ausencia de verdad completa. Su *Poética* no nos sirve para comprender el arte alemán de su tiempo: el arte de Schiller y de Goethe; pero nos sirve para comprender su arte propio, el de Juan Pablo. Son sus cuadernos de Estética arreglados en forma de libro. El mismo Juan Pablo lo decía á su manera: «He empleado en componer esta obra tantos días como en componer todas las otras juntas, es decir, más de diez mil: este libro

es el resultado y la fuente de todos los restantes.» Nadie ha juzgado esta *Poética* mejor ni más brevemente que Spazier, sobrino, editor y panegirista de Juan Pablo: «Es evidente que el autor ha inventado muchas veces una regla general, cuando no hacía más que obedecer á las leyes propias de su genio.» Y como Juan Pablo, según la expresión de Schiller, «no veía nada por el órgano de que todo el mundo se sirve para ver,» claro es que esta *Poética* ha de parecerse poco á las poéticas vulgares. Y, sin embargo, en el método no hay alardes exagerados de independencia. Comenzando por tratar de la poesía en general, de las facultades poéticas y de su grado máximo de expresión en el genio, fija luego las diferencias esenciales entre la poesía griega ó plástica y la poesía romántica; estudia largamente todas las cuestiones que se refieren á lo risible, á la poesía humorística, al *humor* épico, dramático y lírico, y prosigue con una teoría de los géneros (drama, epopeya, novela, poesía lírica), terminando con algunas consideraciones sobre el estilo y sobre la lengua alemana. La novedad está en las ideas que se exponen bajo estas rúbricas, al parecer tan sencillas. Procuremos dar alguna idea de ellas, advirtiendo que muchas se quedarán en el libro, porque no es tan fácil extractar una obra de Juan Pablo como una de Hegel.

La verdadera estética, según Richter, sólo podrá ser escrita algún día por un hombre que sea á la vez filósofo y poeta. La estética transcendental de los puros filósofos no es más que una doctrina de

armonía matemática, que descompone en proporciones numéricas los sonidos de la lira poética. La estética empírica de los artistas y críticos que siguen el camino abierto por Aristóteles, es una teoría de la armonía, que enseña tan sólo la corrección negativa de la composición. Nuestro autor se limitará á preparar y ejercitar bien ó mal á los jóvenes artistas para que reciban luego las lecciones de esa Estética ideal, que Juan Pablo concibe como una especie de eclecticismo.

Juan Pablo no da definición alguna de la poesía, ni cree necesario darla. La definición debe sacarse del espíritu general de su libro. En su odio á las abstracciones muertas, se limita á decir que la poesía «es el único mundo aparte que existe en el mundo,» ó que «la poesía es á la prosa lo que el canto á la palabra.» Como no hay nada que mejor haga resaltar la individualidad de los hombres que el efecto producido en ellos por la poesía, ésta tendrá tantas definiciones como lectores y oyentes. Si hacemos consistir la esencia de la poesía en una *imitación bella é inmaterial*, tendremos una especie de definición negativa, que evitará los dos extremos del *nihilismo* y del *materialismo* poéticos.

Por *nihilistas poéticos* entiende Juan Pablo aquellos artistas que se complacen en aniquilar el mundo y la naturaleza, buscando en el vacío que producen, ancho espacio para sus extravagantes creaciones; los que, indiferentes á la historia, á la religión y á la patria, perdidos en el desierto de su imaginación desarreglada, despre-

ciando el universo y no estimándose más que á sí mismos, toman su lirismo malsano por romanticismo elevado, y se dejan ir con torpe molicie á lo vago y á lo arbitrario, á cierta vacuidad sin fuerza y sin forma. Juan Pablo no oculta el blanco á donde van sus censuras. Esos creadores de sombras en vez de cuerpos, son Novalis y el grupo romántico que él acaudillaba, con el cual, á pesar de semejanzas muy reales, jamás quiso transigir el grande humorista. Contra ellos defiende con extraordinario calor los derechos de la realidad, interpretada de un modo simbólico: «El universo es la palabra más elevada y más atrevida del lenguaje, y el pensamiento más raro... De la misma suerte que las artes plásticas trabajan eternamente en la escuela de la naturaleza, así los poetas más ricos han sido en todos tiempos los hijos más devotos de la naturaleza, y los que más se han aplicado á transmitir á sus hermanos la imagen de su madre, enriquecida cada vez más con nuevos rasgos de semejanza... Los poetas de la antigüedad eran ciudadanos y soldados antes de ser poetas, y en todos tiempos la mano de los grandes poetas épicos, en particular, ha tenido que manejar el gobernalle en las olas de la vida, antes de asir el pincel que describe el viaje: así Camoens, Dante, Milton, Shakespeare, Cervantes, probados y atormentados todos por la vida, antes que el germen de su flora poética llegara á desarrollarse.» Todavía el copista servil de la naturaleza parece á Juan Pablo menos mal que el artista sin regla, *que en el éter pinta éter con éter*. Cada genio crea

una naturaleza nueva, revelando más profundamente la antigua. «Para que el cristal puro y transparente del poeta pueda convertirse en espejo del universo, tiene que ser aplicado sobre el fondo sombrío de la vida.»

Enfrente del *nihilismo* se levanta el *materialismo poético*, que Juan Pablo también rechaza. En el fondo, el precepto de copiar fielmente la naturaleza no tiene sentido, puesto que es imposible agotar toda su individualidad en una imagen cualquiera. Esto lleva consigo la necesidad de elegir entre sus rasgos, y la cuestión de la imitación se resuelve en esta otra: saber conforme á qué leyes la naturaleza puede elevarse á la esfera de la poesía. El más vulgar copista de la realidad tiene que reconocer que la historia universal no es una epopeya (aunque puede serlo en cierto sentido elevado); que no se puede insertar en una novela una carta de amor verdadera (Juan Pablo las insertaba, sin embargo), y que siempre hay diferencia entre los paisajes descritos por el poeta y la descripción exacta lograda por la topografía. A diferencia de la realidad, que distribuye su justicia prosáica ó sus flores en lo infinito del espacio y del tiempo, la poesía tiene que hacernos felices en espacio y tiempo determinado. «Única Diosa de paz sobre la tierra, es el ángel que nos traslada, aunque sólo sea por algunos instantes, de nuestra pasión á los astros; debe, como la lanza de Aquiles, curar ella misma las heridas que hace. ¿Habría sin esto nada más peligroso que un poeta que, envolviendo nuestra realidad en la suya,

aprisionase, por decirlo así, nuestra propia prisión?»

Es cierto, no obstante, que aun la mala copia de la realidad procura todavía algún placer: en parte, porque es instructiva; en parte, porque gusta el hombre de ver su propia condición puesta en el papel y trasladada de la proximidad confusa de la personalidad á la lejanía más clara de la objetividad. Si suponemos un carácter enteramente extraño al mundo, único y sin ninguna semejanza simbólica con el resto de los humanos, ningún poeta podrá servirse de él ni describirle.

Lo que hay es que el campo de la realidad «es un tablero, donde lo mismo puede jugarse el vulgar juego de damas, que el noble y real juego de ajedrez, según que el artista posea piezas del uno ó del otro.» En la literatura cómica es donde la ausencia de ideal se hace sentir de un modo más repugnante. Todavía, en la epopeya ó en la tragedía, la pequeñez del poeta puede ocultarse bajo la elevación de la materia, porque ya en la realidad las grandes cosas excitan poéticamente al espectador; de aquí que los jóvenes poetas gusten de comenzar por asuntos tales como Italia, Grecia, asesinatos, héroes, calamidades terribles y otras cosas análogas, no de otro modo que los actores por papeles de tiranos. Pero en lo cómico, la bajeza de la materia, cuando el poeta es un pigmeo, le deja enteramente al descubierto y sin defensa.

Para convencerse de que la poesía es todo menos un *copiador* del libro de la naturaleza, basta recordar que los jóvenes nunca hablan peor el

lenguaje del sentimiento que cuando están dominados por él. El curso violento de las pasiones entorpece más bien que acelera el molino poético: una mano agitada por las pulsaciones de la fiebre, nunca será capaz de regir con firmeza el pincel de la poesía lírica. La pura indignación hace versos, pero no son los mejores; la misma sátira resulta más mordaz por la dulzura que por la cólera.

Ni la materia de la naturaleza, ni mucho menos su forma, pueden servir al poeta en su estado nativo. La imitación de la primera supone un principio más elevado, el principio del alma que informa y vivifica la naturaleza. En cuanto á la imitación de la forma, los materialistas poéticos se encuentran en perpetua contradicción consigo mismos, con el arte y con la naturaleza, puesto que autorizan en la mayor pasión el empleo de los versos y del lenguaje figurado, y pasan por otra infinidad de convenciones. Pues bien: ¿no resulta contradictorio que en medio de tales libertades poéticas se introduzca la prosáica servidumbre de la pura imitación?

Así como el mundo orgánico transforma, gobierna y renueva el mundo mecánico, el mundo poético ejerce la misma acción sobre el mundo real, y el mundo espiritual sobre el mundo material. Por eso en la poesía nadie se asombra de ningún milagro. La poesía puede acercarse al alma solitaria; puede oir la palabra ahogada, que es expresión de dolor infinito ó de infinita dicha, voz interna del hombre que él mismo no puede oir en el tumulto de la pasión; pero que debe oir

el poeta, y transmitírnosla, como hizo Shakespeare. Hay nuevas que sólo pueden llegar á nosotros en alas de la poesía.

Juan Pablo, que no ha querido definir la poesía, tampoco define la belleza, porque considera toda definición como un círculo vicioso; pero insiste en el principio de imitación poética, que en su concepto es imitación simultánea de dos naturalezas, una interior y otra exterior, que son reflejo la una de la otra. El arte viene á ser para él *una presentación de ideas mediante la imitación de la naturaleza.* La naturaleza exterior, al pasar á la naturaleza interna, se *transubstancia*, y esta *transubstanciación* divina es la materia poética espiritual, que se construye su propio cuerpo (la forma), y no le acepta confeccionado de antemano. Al *nihilista* le falta la materia, y, por consiguiente, la forma viva; al materialista la materia viva, y, por tanto, la forma: uno y otro se parecen en la falta de poesía. El materialista posee el barro, y no puede inspirarle un alma; el *nihilista* quisiera comunicar un soplo de vida, pero no tiene barro. El verdadero poeta, asociando el arte y la naturaleza, procede como el arquitecto de jardines que combina su parque con el paisaje que le rodea, para que éste parezca su continuación indefinida. Así el artista envuelve en lo infinito de la idea la naturaleza finita, y la hace desaparecer como en una ascensión celeste.

Sobre el uso de lo maravilloso en poesía, tiene Juan Pablo excelentes observaciones. Todo lo

maravilloso verdadero es poético por su naturaleza; pero ni el artista debe destruirlo por el análisis, como haría la exégesis de un teólogo, ni debe tampoco retenerlo contra su naturaleza en el mundo material, sino ponerlo en el centro del alma, donde puede vivir al lado de Dios: así lo hizo Goethe en aquel abismo espiritual de *Mignon*. El temor de una aparición vale más que la aparición misma, y un visionario es preferible á cien historias de aparecidos. «El gran milagro que nada puede destruir, es la fe de los hombres en los milagros.»

El *nihilista* funde hasta la transparencia lo particular en lo general; el materialista petrifica y *osifica* lo general en lo particular. La poesía viva debe aspirar á la alianza de uno y otro.

La facultad artística por excelencia es la imaginación; pero no la *imaginación reproductora*, que no pasa de ser una memoria prolongada y más vivamente coloreada, y, en suma, la prosa de la imaginación, de que los mismos animales son susceptibles, sino la *imaginación productora*, ó *fantasía*, que es el alma del mundo de nuestra alma, el espíritu elemental de todas nuestras facultades. La experiencia no hace más que arrancar páginas del libro de la naturaleza: la imaginación construye todos de cada una de estas partes, mundos de cada fragmento del mundo; lo universaliza todo con el universo infinito. Hace entrar en su esfera el optimismo poético, la belleza de las formas que le habitan y la libertad con que los seres se mueven en su éter como

otros tantos soles. Muestra intuitivamente á los ojos de los mortales lo absoluto y lo infinito de la razón. Ella es la verdadera maga, autora de prestigios y maravillas, que, en su marcha snbterránea, va tejiendo la tragedia infinita del universo. Es la Diosa de la juventud y del amor, y ejerce, aun en la vida, su fuerza creadora, tendiendo después de la tempestad su lumbre sobre el horizonte de lo pasado, y coronándole con su arco de brillantes colores.

Después de este hermoso ditirambo, que abrevio mucho, Juan Pablo estudia los grados de la imaginación productora. El primero es la simple *concepción*. Como la belleza no llega á nosotros más que en estado de elementos, es preciso reunirlos orgánicamente en un todo. Es lo que llamamos *concepción estética*, y en cierta medida alcanza á todos los hombres. El segundo grado es el *talento*, en que la imaginación creadora aparece subordinada á otras facultades, v. gr., la sagacidad, el ingenio, el entendimiento, las asociaciones de ideas matemáticas, históricas, etc. El *talento* artístico difiere del común de los hombres *cuantitativa*, y no *cualitativamente*. Como, á excepción del alma del conjunto, el genio nada produce, ni imagen, ni giro, ni pensamiento de detalle, que no pueda igualmente ser inventado por el talento en sus horas de mayor vigor, puede este último, durante cierto tiempo, ser confundido con el primero: muchas veces brilla como una verde colina al lado del Alpe desnudo del *genio;* pero al fin es destruído por su propia descenden-

cia, del mismo modo que cada diccionario es anulado por otro mejor que viene después. Los talentos, en tanto que grados, pueden aniquilarse y reemplazarse unos á otros; los genios, en tanto que especies, ni se aniquilan ni se reemplazan. El poema de *talento* ó la filosofía de *talento,* perecen por su propia divulgación. El genio, por el contrario, no puede ser robado nunca, continúa habitando grande, joven y solitario, en las obras de Homero ó de Platón, tantas veces entradas á saco.

En el tercer grado, superior al del talento, coloca Juan Pablo á los que él llama *genios femeninos, receptivos* ó *pasivos, espíritus escritos en prosa poética*, más ricos de imaginación receptiva que de imaginación creadora, y faltos en la producción de aquella firmeza del genio, que sólo resulta del desarrollo armonioso de todas las grandes facultades. Al paso que el hombre de talento no es más que el actor que representa las obras del genio ó el *mimo* que las remeda, estos ingenios pasivos, colocados ya en la frontera del genio, son hombres nocturnos, á quienes el destino ha rehusado el don de la palabra; son, por decirlo así, *los mudos del cielo.* Cuando se trata de sentir, reinan sobre todas las facultades con absoluto imperio; pero en el acto de crear se apodera de ellos una facultad secundaria, y los unce al carro de la vulgaridad. En su libertad filosófiica y poética, comprenden y conciben el universo y la belleza; pero cuando quieren crear por sí mismos, una invisible cadena traba la mitad de sus miem-

bros, y producen una cosa distinta ó más pequeña que la que se proponían. Rousseau es para Richter un ejemplo de genio pasivo; pero en quien piensa sobre todo es en Novalis, en los Schlegel, que *creen producir, cuando no hacen más que recibir.* Aconseja, sin embargo, que se proceda con tiento en lo de establecer categorías. «Cada espíritu es como el bronce de Corinto, compuesto de una materia desconocida, con restos y despojos de metales conocidos.»

Llegamos, por fin, al *genio*, cuyo primer carácter es la multiplicidad de sus facultades. La imaginación del genio no es una flor, sino la misma diosa Flora, que, para producir nuevas combinaciones, junta los cálices cuya unión puede ser fecunda. Es una facultad llena de facultades, y se manifiesta por dos grandes fenómenos: la *reflexión* y el *instinto.*

La reflexión supone en cualquiera de sus grados un equilibrio y un antagonismo entre la acción y la pasión, entre el sujeto y el objeto, entre el mundo interior y el mundo exterior. En su más alto grado, divide en dos el mundo interno, distinguiendo el *yo* y su imperio, el creador y su mundo. Lo que procura y conserva al *yo* la libertad de la reflexión, es el juego, el movimiento de las facultades espirituales, sin que ninguna preponderе hasta el punto de constituir otro *yo* en oposición con el primero. El vuelo del poeta es el vuelo libre de la llama, no la explosión de una mina que se hace saltar. El verdadero genio encuentra en su interior la calma. La reflexión del

poeta tiene oculto parentesco con la del filósofo. En uno y en otro, las plumas destinadas á dirigir el vuelo (*pennae rectrices*) deben estar en justa proporción con las que le sostienen (*remiges*). El entusiasmo debe animar el conjunto; pero las partes se elaboran con frialdad y reposo.

Al lado de la reflexión vive y ejerce su oculto imperio el elemento más poderoso del genio poético, el elemento instintivo, que sale fuera del dominio de la conciencia. Si tuviésemos plena conciencia de nosotros mismos, seríamos nuestros propios creadores, y no seríamos seres finitos. Un sentimiento indestructible pone en nosotros, y sobre todas nuestras creaciones, algo obscuro que no es nuestra criatura, sino nuestro Creador. La reflexión no ve el hecho mismo de ver, y el reflejo no se refleja á sí mismo.

La doctrina de Juan Pablo sobre el instinto es una aplicación particular de la de Jacobi sobre la *creencia*. El instinto es el sentimiento de lo porvenir. Es ciego, pero solamente á la manera que el oído es ciego para la luz, y la vista es ciega para el sonido. Contiene su objeto, y es signo manifestativo de él, como el efecto contiene y manifiesta su causa. Este instinto del espíritu que presiente y reclama eternamente sus objetos, sin ninguna consideración de tiempo, porque están fuera de todo tiempo, es lo único que hace capaz al hombre de pronunciar y comprender palabras tales como *terrestre*, *mundano*, *temporal*. ¿Por qué el vulgo mismo no ve en la vida más que un fragmento, una parte, sino porque supone un todo

que le permite afirmar y medir esa división? ¡Con cuánta poesía lo dice Juan Pablo! «En los corazones terrestres, y aun terrosos, habita algo que es extraño á ellos, á la manera que sobre la montaña del Harz se encuentra una isla de coral, depositada allí acaso por las primeras aguas de la creación.»

Ese *ángel de la vida interior*, que aparece en todos los hombres, se muestra de un modo eminente en el artista. Ese elemento divino es, por decirlo así, la materia interior, la poesía innata, involuntaria, sin la cual nada vale la materia exterior y mecánica. Todo genio posee y presenta como signo característico una manera propia de contemplar el mundo y la vida. Esta visión más elevada del universo permanece invariable y eterna en el autor y en el hombre, al paso que todas las facultades particulares pueden ser modificadas y deprimidas por el tiempo. Una sola melodía pasa á través de todas las fugas del canto de la vida. El espíritu universal del genio vivifica, como todo espíritu, cada una de las partes de la obra, sin habitar en una sola. Ante ese instinto divino no hay más que unidad, y nunca contradicción de partes. El genio concilia todas las discordancias, enlaza los dos mundos de lo real y de lo ideal, las deficiencias de esta vida y el sentimiento eterno; no de otro modo que, á orillas de un manso arroyo, el árbol real y el árbol reflejado parecen arrancar de una misma raíz, para elevarse á cielos diferentes.

Juan Pablo acepta la sabida distinción entre la

poesía griega ó *plástica* y la poesía moderna, *romántica* y *musical*, y describe con su habitual lujo y brillantez de estilo sus diferencias esenciales. En todo lo relativo á la poesía y al arte clásicos, que Richter conocía un poco de reflejo, á través de Herder y Winckelmann, hay cosas admirablemente dichas, pero no muy nuevas. En realidad, este capítulo es un himno, y debe juzgarse y admirarse como tal. Al hablar de Grecia, el estilo de Juan Pablo pierde toda su dureza hiperbórea, adquiere transparencia inusitada, y se hace limpio, fácil y risueño, con verdadera candidez de inspiración, sin mezcla de humorismos importunos. Ni el mismo Winckelmann ha hablado con más pura devoción de ese arte que junta, como el divino Apolo su maestro, «la luz, la lira, la planta que cura y la flecha que mata al dragón.»

Los caracteres que asigna á esta poesía son cuatro: 1.°, la *objetividad* («la personalidad entera del artista iba á perderse en su objeto»); 2.°, el *ideal*, que resultaba de la conveniencia de las tradiciones divinas y heróicas con el medio natural y armónico en que habian sido engendradas, y de haber desdeñado los accidentes individuales, fijándose sólo en el elemento general de las cosas; 3.°, un reposo lleno de serenidad bienaventurada, expresión de la vida divina; 4.°, la gracia moral, que absorbe la lucha grosera de las pasiones en una reproducción libre de ellas. Se reconocerán íntegras y con pequeña alteración las ideas de Winckelmann, mucho más que las de Lessing, cuyo espíritu crítico y en parte negativo no era

simpático al entusiasta Juan Pablo, ni tampoco á su maestro y oráculo el ardiente idealista Herder, que tachaba al autor del *Laoconte* de vulgar y prosáico.

Mucho más original se muestra Richter en el tratado de la poesía *romántica*, sin duda uno de los mejores entre los infinitos que se escribieron sobre tan debatida materia, aunque no todo parezca en él artículo de fe. Empieza notando cierta desventaja en la poesía moderna respecto de la antigua ó clásica. Los griegos, por haber venido los primeros, tuvieron la fortuna de apoderarse de las relaciones humanas más bellas y sencillas, no dejando á los artistas posteriores más que la repetición de estos caracteres, ó la representación difícil de relaciones más artificiales. Además, los griegos se presentan á nuestros ojos como maestros sublimes, santos y transfigurados: el efecto que producen en nosotros es todavía mayor que el que producían sobre sus contemporáneos, porque nuestra naturaleza, refinada al calor de la civilización, nos ha hecho capaces de gustar, mejor que los griegos mismos, la plenitud concentrada de sus flores poéticas. La materia de la poesía griega, desde la historia de los dioses y de los hombres hasta la más insignificante moneda ó vestido, nos parece ya un diamante poético, aun antes que ninguna expresión poética haya venido á darle forma ó relieve.

Por otra parte, tenemos propensión á confundir lo perfecto de la plástica griega con lo perfecto de su poesía. La forma y la belleza humana tie-

nen límites que en ningún tiempo pueden ser ampliados. Por el contrario, la materia de la poesía, interna ó externa, se va acumulando con abundancia mayor en cada siglo, y la fuerza mental que la hace entrar en sus formas, puede ejercitarse más y más y fortificarse con el tiempo. Podemos decir con exactitud: «este Apolo es la más bella forma de hombre que puede concebirse;» pero no podemos decir con igual derecho: «este poema es el más bello de todos los poemas.» La pintura y la poesía tienen mucha más afinidad con lo infinito y lo romántico.

Fundado en estos principios y en la insuficiencia y esterilidad de toda imitación, rechaza Juan Pablo el neo-paganismo de Goethe, y trata de mostrar la diferencia esencial entre la poesía antigua y la moderna, distinción tan verdadera, según él, como la que media entre la línea recta y la línea curva (la línea curva es lo romántico), entre la cantidad y la cualidad, entre la armonía y la melodía.

Ante todo hay que observar que las figuras, los asuntos, los caracteres y aun los límites técnicos pueden ser fácilmente trasplantados del arte griego á la poesía romántica sin alterar su carácter, y, por el contrario, es casi imposible trasladar al arte griego los ornamentos románticos, exceptuando acaso lo sublime, que se levanta como un Dios Término en las fronteras de la antigüedad y del romanticismo. La forma, á primera vista irregular, de la comedia española ó de la ópera italiana, puede albergar al espíritu antiguo, y puede ser

penetrada y vivificada por él. La poesía italiana, no por ninguna otra condición, sino por la claridad, la sencillez y la gracia, se acerca al modelo antiguo. No es cierto, como pretendía Bouterweck, que el romanticismo consista en una confusión de lo serio y aun de lo trágico con lo cómico. En Aristófanes anda revuelta la parodia con la sublimidad de los coros, y las altas intuiciones del sentimiento con la expansión desenfrenada de lo cómico.

En otra parte está la diferencia: los contornos estrechos y precisos de una estatua excluyen todas las cualidades de lo romántico. Lo romántico es la *belleza indeterminada*, ó lo *infinito bello*. Por eso lo sublime, aun en poetas clásicos, propende casi siempre al romanticismo. El romanticismo es el son moribundo y ondulante de una cuerda ó de una campana, que se pierde al irse alejando, pero que resuena todavía en nuestro oído, después que ha cesado fuera de nosotros. Si toda poesía tiene algo de profético, la poesía romántica, en especial, es el presentimiento de un destino demasiado grande para realizarse en este bajo mundo. Las flores románticas nadan alrededor nuestro como las plantas desconocidas que venían del Nuevo Mundo no descubierto aún, y que el mar arrastraba á las costas de Noruega.

¿Y cuál puede ser la madre de este romanticismo sino las religiones espiritualistas, y especialmente la cristiana? Sólo dos formas de romanticismo se han producido fuera de ella: la de la India, y la del Edda escandinavo. En cuanto

al romanticismo occidental, Juan Pablo rechaza los orígenes teutónicos, y le supone enteramente cristiano de origen. «Los templos cristianos, y no los antiguos bosques de Germanía, sirvieron de asilo al amor romántico: es imposible concebir un Petrarca que no sea cristiano. María sola es la que infunde á todas las mujeres esa nobleza romántica: la elevación del alma era una flor del cristianismo; el espíritu caballeresco y las cruzadas no son las raíces, sino los retoños del espíritu cristiano.» Lo mismo sostuvo años después nuestro Balmes, que ciertamente no había leído á Juan Pablo.

Cada siglo y cada país es romántico de una manera particular; pero Juan Pablo profetiza, conforme á sus naturales propensiones, que la poesía se irá haciendo cada día más romántica é irregular y alejándose más de la de Grecia. Un nuevo mundo espiritual ha venido á nosotros con el cristianismo: el presente entero de la tierra se ha empequeñecido ante un porvenir celeste; la inmensidad ha abierto sus profundidades; en vez del goce sereno de la contemplación propio de los griegos, han levantado la cabeza el deseo infinito, la aspiración insaciada, la eterna bienaventuranza, la condenación sin límites en el tiempo y en el espacio, el amor apasionado y contemplativo, la abnegación ilimitada del monje y del asceta. La música, arte de exquisitas vaguedades, es el arte romántico por excelencia.

Derivación de la poesía romántica, ó más bien forma muy elevada de ella, es la *poesía humorís-*

tica, á la cual consagra Richter largo tratado, sin duda el más original de su obra; comenzando por establecer la teoría de *lo risible* ó *cómico* y de su contrario *lo sublime*. Si lo sublime es lo infinitamente grande, lo risible es lo infinitamente pequeño. Pero en el mundo moral nada hay pequeño: luego sólo resta á lo risible la esfera del entendimiento, y, aun dentro de ella, sólo la forma negativa del entendimiento, es decir, el absurdo. Lo risible es, pues, el entendimiento violando sus propias leyes. Para que esta forma negativa despierte un sentimiento, tiene que hacerse perceptible á los sentidos en una acción ó en un estado permanente, que manifieste y al mismo tiempo contradiga la intención del entendimiento.

Ningún objeto inanimado es *cómico* por sí mismo, aunque pueda serlo como personificación; tampoco lo es ningún objeto intelectual, si se le toma aisladamente, v. gr., un simple error, una opinión falsa. Sin manifestación sensible y aparente, lo cómico no existe. La idolatría puede ser objeto serio en la pura concepción; resulta ridícula en la práctica. No es menester que el absurdo sea real; basta que á nuestros ojos lo parezca. No resulta, como vulgarmente se cree, de una contradicción entre los pensamientos de un individuo y sus actos, sino que nace de la contradicción entre el acto y los pensamientos *que nosotros atribuímos* al individuo. No nace la risa de un absurdo real, sino de un absurdo hipotético; no de un contraste sensible, sino de un contraste *subjetivo.*

Atribuímos á las acciones ajenas nuestro propio juicio y nuestra manera de ver, y por medio de la contradicción que resulta, creamos el absurdo infinito. Lo que Kant dijo de la impresión de lo sublime, lo transporta Juan Pablo á la impresión de lo cómico. «Lo cómico, lo mismo que lo sublime, está siempre en el sujeto, nunca en el objeto.» Objetos nada cómicos en sí llegan á serlo en cuanto dan materia á una imitación ó reproducción mímica. Hasta para reirse de sus propias acciones es preciso hacerse otro *yo*, y poder atribuir al primero los pensamientos del segundo. Toda definición de lo cómico fundada sólo en una contradicción real, peca por la base. Lo cómico exige á lo menos una apariencia de libertad subjetiva: solamente nos reímos de aquellos animales que tienen cierto grado de inteligencia y á quienes podemos atribuir una personificación antropomórfica; lo cómico se aumenta en proporción de la inteligencia de la persona cómica, y el hombre que sabe elevarse á la causa de la vida, se da á sí mismo el espectáculo de la mejor comedia, porque puede atribuir los motivos más elevados á las acciones más bajas, engendrando así el absurdo.

El imperio de la sátira confina con el imperio de lo cómico, pero son profundamente diversos. Lo que domina en Juvenal, Persio y sus imitadores, es la expresión lírica de una indignación seria y moral contra el vicio. Lo cómico, al contrario, se ejercita en poético juego sobre locuras y absurdos inofensivos, y de este modo nos restituye la libertad y la serenidad. Lo inmoral que la

sátira flagela, no es una pura apariencia: el vicio es demasiado feo para provocar la risa. El dominio de la sátira es mucho más estrecho, más limitado que el mundo de lo cómico, cuya esfera es tan vasta como la del entendimiento, pues siempre es posible descubrir un nuevo contraste subjetivo. Los ingenios líricos caen fácilmente en la sátira; los ingenios épicos se inclinan más á la ironía y á lo cómico. Cuanto menos poéticas son una nación ó una época, más fácilmente confunden lo cómico con la sátira. Ciertos espectáculos ingenuos de la Edad Media (la fiesta del asno, etc.), que entonces eran meramente cómicos, pasarían hoy por sátiras espantosas. Las naciones serias son las que tienen el sentimiento más elevado y profundo de lo cómico: así los españoles y los ingleses. La seriedad es condición de lo cómico, aun en los individuos: por eso el estado eclesiástico ha producido los más grandes escritores cómicos (Rabelais, Swift, Sterne, pudiéramos añadir Tirso).

La fuente del placer en lo risible no es el orgullo (porque el orgullo es serio y nada tiene que ver con el sentimiento cómico), ni es un sentimiento de superioridad, puesto que muchas veces el objeto de que nos reímos nada vale respecto de nosotros, ni se nos puede ocurrir compararnos con él. El placer de lo cómico no puede nacer de la privación, sino de la existencia de un bien. Gozamos simultáneamente de tres series de pensamientos reunidas en un solo objeto de conocimiento: 1.ª, la serie verdadera de nuestras propias ideas; 2.ª, la serie verdadera de las ideas de otros; 3.ª, la se-

rie que atribuímos ilusoriamente á otro. Lo cómico es, pues, el goce ó más bien la imaginación y la poesía del entendimiento libre, que danza sobre tres cadenas sillogísticas y floridas.

El *humor* (palabra introducida en el vocabulario de la crítica por los ingleses, pero de la cual tanto ha usado y abusado la estética alemana) no es para Juan Pablo otra cosa que *lo cómico romántico*. ¿Y de qué manera puede adquirir lo cómico el carácter de *infinitud* propio de la musa romántica, siendo así que el entendimiento y el mundo objetivo no conocen más que lo finito? Si oponemos lo finito como contraste subjetivo á la idea infinita considerada como contraste objetivo, y en vez de producir, como en el caso de lo sublime, la manifestación de lo infinito en lo finito, producimos la *manifestación de lo finito en lo infinito*, es decir, una *infinitud* de contraste, una negación de lo infinito, un *sublime al revés*, tendremos el *humor*, ó sea lo cómico romántico.

El humorista no se fija en una locura ó extravagancia individual: para él no hay necios, sino un mundo de necedad, una necedad infinita. Rebaja lo grande y exalta lo pequeño; pero no á la manera que lo verifican la parodia y la ironía, sino aniquilándolos el uno por el otro, ya que delante de lo infinito todo es igual y todo es nada. Esta *universalidad* del *humor* puede expresarse simbólicamente y por partes, como lo han hecho Rabelais, Sterne y otros, ó bien, y es procedimiento más elevado, presentando totalmente la grande antítesis de la vida, como la presentan

Shakespeare y Cervantes. El verdadero humorista es dulce y tolerante con las flaquezas particulares, que tanto excitan la bilis del satírico, porque el humorista empieza por reconocerse afín con la humanidad y partícipe de su miseria. «El satírico vulgar cree ser un hipocentauro en medio de onocentauros, y con verdadero furor, desde la mañana á la noche, predica un sermón de capuchino contra la locura. ¡Cuánto más sabio aquél que se contenta con reirse de todo, sin exceptuar ni al hipocentauro ni á sí mismo!»

Pero esta risa no es la risa ligera del bufón insensible, sino risa donde se mezclan el dolor y la grandeza. En el fondo, el *humorismo* es cosa muy seria, como que entraña la idea aniquiladora é infinita. Los antiguos amaban demasiado la vida para despreciarla así. En oposición á esa poesía objetiva, plástica y serena, lo cómico romántico es el reino *de la subjetividad*. El humorista divide su *yo* en dos factores, finito é infinito, y hace salir el segundo del primero. El *humor* nunca es involuntario ni se ignora á sí mismo. «¡Qué diferencia entre esa nube de tempestad poética y humorística que pasa por el cielo fertilizando y refrescando, y aquella otra nube mezquina, pesada y terrestre de las langostas del chiste maligno, que van haciendo su agosto sobre relaciones fútiles y pasajeras!» El verdadero humorismo exige un espíritu poético, capaz de elevarse á la libertad y á la filosofía, y dotado, no de un gusto vacío, sino de una manera más alta de considerar el universo.

Juan Pablo aplica luego su teoría del *humor* á la poesía épica, á la lírica y, sobre todo, á la dramática, haciendo la apología del gracioso, del *Hanwurst* ó Arlequín, que considera como «el coro de la comedia, el representante de las facultades cómicas, moviéndose libremente sin desinterés y sin pasión: el verdadero Dios de la risa, el *humor* personificado.»

El resto de la *Poética* de Juan Pablo vale mucho menos que estos primeros capítulos, que son realmente el nervio y la substancia de ella. La falta de disciplina filosófica del autor le hace perderse luego en un laberinto de distinciones y subdivisiones algo pueriles, de menudencias técnicas, de recetas para las antítesis, las alegorías, el estilo figurado, y hasta para los juegos de palabras y las *catachreses*, y, finalmente, de críticas fastidiosas sobre libros que nadie lee y que merecen el olvido en que yacen. Aun en esto hay mucho que aprender, no precisamente sobre las cosas mismas, sino sobre la índole y gusto de Juan Pablo (que no era, en verdad, de los más seguros y correctos); pero si no hubiera escrito más que la que pudiéramos llamar parte *retórica* de su tratado, no ocuparía de cierto el lugar que ocupa y merece entre los estéticos alemanes, por haber sido el primer explorador de una de las regiones más obscuras é incógnitas del arte. Sin embargo, todavía pueden mencionarse como capítulos de gran mérito el de los *caracteres*, que es un modelo de análisis, y ofrece la particularidad de defender contra la opinión común el valor y eficacia estética de

los caracteres perfectos [1]; y el *de la acción*, considerada en el drama y en la epopeya. El tratado de los géneros poéticos contiene mucha enseñanza; pero es sumamente incompleto en todo lo que se refiere á la poesía lírica, y obscuro y aun contradictorio en la teoría de la novela, que considera como un género fluctuante entre la epopeya y el drama, dividiéndole, además, de un modo arbitrario, en tres *escuelas*, la italiana, la alemana y la de los Países Bajos, denominaciones que de ningún modo resultan confirmadas por los ejemplos que alega.

Con todos sus efectos y excentricidades, la *Introducción* de Juan Pablo es, hasta la hora presente, uno de los cinco ó seis grandes monumentos de la Estética alemana. Libro original y aislado, tiene, entre todos los de esta materia, la ventaja de haber nacido de una inspiración de artista, que en ella hace sus propias confesiones, y nos entrega el secreto de sus procedimientos. Juan Pablo no es un preceptor escolástico, ni de eso trata: su

1 «Los grandes poetas, puesto que tienen las llaves del cielo y del infierno, deben abrir el cielo con preferencia. El que lega á la Humanidad un ideal, un santo, merece ser santificado él mismo, y ese carácter aprovecha todavía más á los otros que al que le ha creado, porque vive y enseña eternamente sobre la tierra... Es un mundo nuevo, el reino de Dios, el que el poeta nos da.» Hay que advertir que para Juan Pablo, idealista absoluto, la forma del carácter es lo general en lo particular, la individualidad alegórica ó simbólica. El arte debe hacer de cada individuo un *género* que refleje la humanidad entera.

genio era filosófico por instinto; pero su intuición poética vencía, con mucho, á su genio filosófico, y le hacía adivinar las cosas por salto, expresándolas luego de una manera irregular, violenta y extremosa, pero casi siempre pintoresca y centelleante. Apenas hay página que no contenga el germen de alguna idea profundísima y, en general, exacta; hasta cuando se presenta con los atavíos de la paradoja. En Juan Pablo, la paradoja suele estar en la superficie, y un poderoso sentido común en el fondo. Su firme penetración es todavía superior á su ingeniosidad.

Por esto, y por la importancia que concede á la parte técnica, tan desdeñada en los libros de los metafísicos, y por la forma popular y brillante en que escribió, tan lejana de toda jerigonza de escuela, y por el saludable eclecticismo de que hizo alarde en medio de las exageraciones románticas, fué poderoso dique contra el desbordamiento de la estética *transcendental;* preparó el advenimiento de otras escuelas más modestas y más respetuosas del *hecho artístico*, tal como en el mundo se ha realizado, y no tal como se construye *a priori*, sin consideración al elemento histórico; y fué, por éstas y otras razones, dignísimo predecesor y maestro de los Rosenkranz, los Vischer, los Max Schasler, los Lotze y otros eminentes tratadistas, que, aun partiendo algunos de ellos de escuelas metafísicas harto intransigentes, han sabido reconocer la libertad del arte y la independencia de su teoría y de sus procedimientos. Tal es la importancia de las *poéticas* escritas por grandes y

verdaderos poetas, como Schiller, Goethe y Juan Pablo, en las cuales, si falta á veces el árido rigor lógico, hay, en cambio, constelaciones de ideas que jamás alcanza á descubrir sino el que está iniciado por experiencia propia en los sagrados misterios del arte. Todas las ventajas que Alemania tuvo en la renovación literaria de los primeros años de nuestro siglo, las debió quizá á que sus estéticos fueron poetas y sus poetas estéticos. Cuando se consuma el divorcio entre la teoría y la práctica del arte, la Estética adquiere un carácter abstracto, inútil y pedantesco, y el arte desciende hasta los últimos peldaños de la convención y de la manera, cada vez más frívolas é irracionales.

Lícito nos será, antes de pasar á la escuela romántica, que tiene con Juan Pablo tantas analogías, mencionar rápidamente á dos grandes escritores que, sin ser estéticos *de profesión* ó de oficio, contribuyeron de una manera notable á los progresos de esta ciencia, aunque no tanto como de otras muchas, en que les tocó el papel de iniciadores y de reveladores, á la vez que el de vulgarizadores admirables. Claro es que me refiero á los hermanos Guillermo y Alejandro Humboldt. Entre los dos compendiaban y reunían todos los conocimientos humanos. Guillermo Humboldt (1774 á 1836), sin ser un escritor de genio como su hermano, fué uno de los más hermosos tipos de educación humana y de cultura varia y complexa que pudieron admirar los contemporáneos de Goethe, y que hoy, en medio del triste

especialismo que nos invade, nos parecen hijos de una humanidad superior. El poderoso individualismo de Guillermo Humboldt, que llegó á constituir en él una especie de filosofía [1], aunque nunca cerrada ni dogmática, le movió á desenvolver simultáneamente y con la misma energía las más varias actividades, siendo á un tiempo filólogo de primer orden, escritor político, hombre de Estado, antropologista, poeta, estético y arqueólogo, imprimiendo á todas estas fases del desarrollo de su espíritu el sello imborrable de su personalidad. Defensor de los derechos del individuo contra la absorción del Estado; defensor de las nacionalidades históricas y del respeto debido al genio de las razas, tal como se manifiesta en los idiomas y en las artes, es siempre la acción individual el centro á donde convergen los rayos de su espíritu.

Pero sea cual fuere el valor que se conceda á sus escritos de ciencias sociales, su gloria principal la debe á la *filología comparada*, entre cuyos fundadores se le cuenta. No todos sus escritos sobre esta materia son de igual precio y originalidad. Por ejemplo: en su juvenil ensayo sobre el vascuence y el iberismo primitivo (que disfruta todavía en España de una reputación superior á su mérito), siguió en gran parte la errónea y exclusiva dirección de nuestros vascófilos del siglo pasado. Cuando Guillermo Humboldt compuso en

1 Vid. *La Philosophie Individualiste. Étude sur Guillaume d'Humboldt*, par Challemel Lacour: París, 1864.

1800 aquel ensayo, no se había dedicado aún de propósito á la filología, no había estudiado las lenguas americanas, no conocía el sanscrito, cuyo estudio no comenzó hasta 1814 ó 1815, no había penetrado en los misterios del chino, ni conocía aún las lenguas malayas y polinesias, clasificadas ya por nuestro Hervás y Panduro. El verdadero Humboldt filólogo está en los trabajos de sus últimos años, especialmente en su obra póstuma *sobre la lengua Kavi*, y en la magnífica introducción, donde quiere indagar la esencia, origen, elementos é historia de las lenguas y de los sistemas de escritura, y la influencia que han ejercido en el desarrollo de la especie humana. La filología elevada á tales alturas llega á ser ciencia social y filosófica, y derrama torrentes de luz sobre los más obscuros problemas de la historia intelectual, y especialmente de la historia artística. Las lenguas, ¿no implican ya una cierta *facultad plástica*, desigualmente repartida entre las diversas razas y los diversos pueblos?

Además, G. Humboldt ha dejado estudios de carácter estético propiamente dicho, llenos de ideas propias, de las más originales y temerarias. Puede decirse que inició el estudio de la *fisiología estética* con las dos disertaciones que publicó en las *Horas*, de Schiller, *sobre la diferencia sexual y su influencia en la naturaleza orgánica*, trabajo que al mismo Kant le pareció enigmático, y en el cual el autor intenta de un modo harto extravagante reconstituir el ideal entero de la humanidad, y aun de toda animalidad, resolviendo

la antinomia entre macho y hembra. Pero su libro verdaderamente estético es el *Comentario sobre Hermann y Dorotea*, que con tan modesto título encierra una cabal poética, expuesta, á la verdad, de una manera algo abstrusa, aun para lectores alemanes. G. Humboldt, en la intimidad de Schiller y de Goethe, durante el período más fecundo de su amistad, contemplaba día por día la elaboración de sus obras; y su naturaleza alemana le llevaba á teorizar sobre el efecto estético, á generalizar la impresión recibida más bien que á detenerse en la contemplación de la obra particular, que para él era tan sólo un excitante ó un motivo. Lo que G. Humboldt veía en *Hermann y Dorotea*, era la conservación de la integridad moral del individuo, y su libre y armónico desarrollo en medio de la fatalidad social de una época turbulenta. En este sentido no menos que en el sentido artístico, el poema de Goethe era á sus ojos de una perfección absoluta, y conducía su pensamiento hacia las leyes más profundas de la naturaleza humana. Por eso el llamado *comentario* es una serie de observaciones de carácter generalísimo sobre el arte, la poesía y los géneros poéticos en su relación con los estados del espíritu y con las facultades productoras, y, además, un análisis profundo del genio de Goethe, considerado como uno de los tipos superiores de su nación y del género humano entero. El ideal artístico de G. Humboldt es tan sereno y clásico como el de Goethe, tan adverso á las aspiraciones confusas y á los deseos inquietos, tan enamorado como él de

la templanza y del equilibrio. Es, en suma, su libro un libro anti-romántico, todo lo contrario de la *Poética* de Juan Pablo. Para G. Humboldt, Goethe es el modelo insuperable del poeta «á quien la naturaleza concedió observar con ojos de naturalista todo lo que le rodea, y comprenderlo de una manera profunda y clara; no estimar en los objetos del sentimiento y de la reflexión más que lo sólido y lo verdadero; tener en poco toda obra de arte donde falten el orden y la regla, todo razonamiento que no descanse sobre un hecho exacto;» «poeta único, penetrado del espíritu de los antiguos, familiarizado con lo mejor de los modernos, y dotado de una individualidad propia tal que no hubiera podido existir ni en otra nación ni en otro tiempo que en el suyo, ni asimilarse cosa alguna sin transformarla en substancia propia;» «hombre, en fin, que ha condensado en una idea poética toda su experiencia de la vida humana y de la felicidad que puede contener.»

Además de este comentario, G. Humboldt dejó notables muestras de crítica artística en sus fragmentos de viajes por Italia y España, en sus estudios sobre el teatro francés y sobre los museos de París. Era principio suyo que basta conocer el arte y la literatura de un país para adivinar su historia. De la estatuaria sacaba revelaciones inesperadas sobre el carácter de las razas, hasta inducir un desarrollo paralelo del arte y de las formas naturales de que el arte es imitación, un ennoblecimiento de la figura humana consiguiente á la mayor nobleza de la figura artística,

Alejandro de Humboldt (1769-1859), el admirable explorador y viajero, que llevó de frente todas las ciencias naturales, y supo, exponiendo sus resultados, dejar, á la vez que un gran nombre científico, un nombre literario casi único, como expositor animado y brillante de los fenómenos del *Cosmos* y de sus relaciones armónicas, es el gran maestro de la *Física estética*, tratada antes de un modo vago y superficial por Bernardino de Saint-Pierre. Sólo Humboldt era capaz de escribir tal obra, por lo mismo que no se había encerrado en una ciencia particular, sino que había visto los nexos y correlaciones de todas, logrando los mayores resultados de la aplicación de unas á otras. Por otra parte, en Humboldt, á pesar de no ser hombre de muy ardiente fantasía, la contemplación científica se confundió muchas veces con la contemplación estética: el naturalista cede á cada paso la palabra al viajero entusiasta, no sólo en los *Cuadros de la Naturaleza* y en los *Paisajes de las Cordilleras*, sino en infinitos lugares del *Cosmos*, al cual preceden unas *Consideraciones sobre los diversos grados de placer que causan el aspecto de la naturaleza y el estudio de sus leyes*, y en el cual hay un volumen entero, quizá el más excelente, consagrado á estudiar el reflejo del mundo exterior en la imaginación del hombre, el sentimiento de la naturaleza según las razas y los tiempos, la literatura descriptiva, la influencia de la pintura de paisaje sobre el estudio de la naturaleza, el arte del dibujo aplicado á la fisonomía de las plantas, los efectos del contraste pro-

ducido por la fisonomía característica de los vegetales, y, finalmente, el desarrollo progresivo de la idea del universo en la mente humana. El mundo reflejado en la poesía, en el arte y en la ciencia: cuadro ciertamente vasto y magnífico, en el cual la ejecución es digna de la grandeza del asunto. El estudio científico del sentimiento de la naturaleza, arranca del segundo volumen del *Cosmos*, verdadero inspirador del bello libro de Víctor de Laprade y de tantos otros.

III

La escuela romántica alemana.—Los Schlegel.

El nombre de *romanticismo* tiene en Francia, en Italia y en España una significación muy lata. Dícese *romántico* en oposición á *clásico*, y bajo ese nombre se confunden todas las tentativas de insurrección literaria, que con tanta gloria estallaron en la primera mitad de nuestro siglo. Pero en Inglaterra, y sobre todo en Alemania, los términos *romanticismo* y *romántico* tienen un sentido mucho más restricto, y se aplican á grupos más pequeños y mejor caracterizados. Grandes poetas, que en otras partes están generalmente considerados como románticos, pasan por clásicos en su tierra. Byron, prototipo y déchado de imitación en su vida y en sus obras para los vates románticos franceses, españoles y hasta polacos y rusos, es, á los ojos de cualquier inglés, un poeta

clásico, no sólo por su respeto extraordinario á las formas antiguas y por su adhesión casi supersticiosa á convenciones tales como la ley de las unidades dramáticas, sino porque faltan en sus obras casi todos los caracteres distintivos de la poesía romántica inglesa; lo mismo el amor arqueológico á las cosas de la Edad Media, principal musa de Walter Scott, que la desenfrenada y calenturienta inspiración de Coleridge ó la íntima, familiar y artificiosamente prosáica de Wordsworth. Evidentemente lord Byron nada tiene que ver ni con los poetas de Edimburgo ni con los poetas de los lagos: él desciende de la escuela clásica de Dryden, de Pope, de Gray, y no oculta este origen; antes se envanece de él, lanzando aceradísimos dardos contra los *lakistas.* Lo que tiene de romántico no está en la forma, está en la esencia, en la propia personalidad del poeta. De Shelley no se hable: audacísimo por las ideas, es un artista tan puro y sereno de forma, que á los mismos griegos pusiera envidia.

De igual suerte, ningún alemán apellida romántica la poesía de Goethe ni la de Schiller, si bien aquí importa hacer una distinción. Goethe y Schiller se enlazan con el romanticismo por algunos puntos, no los más capitales, de su ingenio. Goethe, por ejemplo, fué, si no romántico, á lo menos progenitor del romanticismo en *Goetz de Berlichingen* (romanticismo histórico), y en *Werther* (romanticismo íntimo); pero luego cambió totalmente de rumbo, y fué con alternativas, ó á un tiempo mismo, poeta clásico puro,

poeta realista, poeta transcendental y simbólico, agotando, como en su lugar queda dicho, todas, las formas del arte. Schiller llamó *tragedia romántica* á su *Doncella de Orleans;* pero la misma excepción que hizo respecto de esta pieza (sin duda por su misticismo un tanto fantasmagórico), prueba que no consideraba como románticas las restantes, y que en aquella ocasión quiso apartarse un tanto de su habitual manera.

La principal razón de que muchas obras inglesas y alemanas, tenidas en su país por clásicas desde el momento de su aparición, se hayan presentado en otros países con carácter tumultuoso, y hayan servido de bandera á los innovadores literarios del Mediodía de Europa, ha de buscarse en la distinta posición de unos y otros pueblos respecto del romanticismo. Dominaba, á fines del siglo pasado, en Francia, en Italia y en España, cierto clasicismo de segunda mano, estrecho, mecánico é intolerante, que, sin saberse bien por qué razón, se había arrogado la representación del clasicismo verdadero, y aun la de todo arte, reputando por pecado grave y transgresión inexpiable todo apartamiento voluntario de sus absurdos cánones. Por consiguiente, toda obra nacida bajo el sol de la libertad artística, toda creación un tanto genial y espontánea, toda voz de protesta, todo llamamiento, no ya á las tradiciones nacionales, sino al helenismo puro, toda tentativa, en suma, para romper aquel círculo de hierro, tenían que aparecer como obras románticas, y causar con su aparición verdadero escándalo y asom-

bro. En Italia y en España este asombro duró muy poco, porque todo el mundo entendió, en seguida, que de lo que principalmente se trataba era de soldar la poesía moderna de ambas naciones con su poesía antigua, emanciparse de la estéril imitación de los franceses, y levantar de nuevo las aras de Dante y del Ariosto, de Calderón y de Lope, que nunca habían dejado de tener, ni aun en las épocas de mayor intolerancia galoclásica, admiradores y panegiristas fervientes. Pero en Francia, donde, por caso raro y por leyes peculiares de aquella civilización, la llamada escuela clásica había llegado en cierto modo á ser escuela nacional, borrando todo recuerdo de las escuelas poéticas que la precedieron, el escándalo fué grande, terrible la resistencia y encarnizada la lucha; como que los literatos académicos creían combatir *pro aris et focis*, cuando combatían por las formas trágicas de Corneille y de Racine. De suerte que el espíritu nacional, que en otras partes fué el principal despertador y estímulo de los poetas románticos, se volvía contra ellos en Francia, y ellos mismos venían á dar indirectamente la razón á sus adversarios, puesto que, desconociendo el asombroso florecimiento épico de la Francia de la Edad Media, cuando trataban de buscar precedentes, tenían que refugiarse unos en Andrés Chénier, y otros en Ronsard ó en Mathurin Regnier, poetas todos ellos clásicos, pero en los cuales se observaban ciertos atrevimientos de dicción ó ciertas libertades métricas, á las cuales daban los innovadores del año 30 exagerada importancia.

Por el contrario, aunque en los países germánicos habían existido durante los siglos XVII y XVIII escuelas *pseudo-clásicas*, influídas más ó menos por la de Francia, la medianía habitual de sus poetas, el carácter exótico de su producción, el abandono en que el público los dejaba, su total discordancia con el espíritu nacional, y otra porción de circunstancias bien obvias, les habían impedido siempre ejercer el despotismo y la dictadura á que estaban acostumbrados los franceses. Así es que la *Dramaturgia* de Lessing bastó para ahuyentar de Alemania á los pálidos é insulsos imitadores del teatro francés, cumpliéndose de esta manera, en un día, sin resistencia notable, la emancipación literaria alemana, cuando otros pueblos tuvieron que suspirar por ella veinte, treinta ó cuarenta años más. Así quedó abierto el camino, no para una escuela puramente negativa y demoledora, que se mostró en algunas partes no menos intolerante que la que se proponía desterrar, sino para el grande arte de Goethe y de Schiller, que se levanta sobre estas diferencias transitorias y locales de *clasicismo* y *romanticismo*, y merece el calificativo de *arte humano*. Todo lo cual quiere decir que lo que en Alemania se llamó *romanticismo*, fué un grupo especial, una pequeña iglesia, en la cual figuraron ciertamente poetas, críticos y aun filósofos muy notables, pero no de primer orden si se los compara con Lessing y Herder, con Goethe y Schiller, con Kant y Hegel. Con decir que ninguno de estos nombres pertenece á la escuela romántica, fácilmente se infiere

que ésta no ejerció la suprema dirección de los espíritus en Alemania, ni por Alemania en Europa. Así y todo, su influjo fué grande, aunque transitorio, como iremos viendo. A esta escuela pertenecen, en mayor ó menor grado, los dos hermanos Guillermo y Federico Schlegel, Luis Tieck, Zacarías Werner, Teodoro Hoffmann, Federico Stolberg, Novalis, Brentano, Achim d'Arnim, Lamotte-Fouqué (alemán, á pesar de su apellido francés), el más poeta de todos ellos Luis Uhland, y el profundo místico Goerres.

Es carácter común á la mayor parte de estos escritores el entusiasmo por los recuerdos de la Edad Media; el gusto de cierta poesía feudal y caballeresca; la exaltación del espíritu teutónico; la *galofobia,* ó sea la aversión á las ideas, costumbres y gustos de los franceses; la admiración más ó menos sincera y desinteresada por las literaturas menos parecidas á la de sus vecinos, especialmente la inglesa y la española; la tendencia á lo sobrenatural y á lo fantástico (que en Werner y Hoffmann degenera en verdadero delirio); la efervescencia, no siempre sana, de la pasión, mezclada con cierto idealismo vaporoso y tenue, y, finalmente, el culto de la arquitectura gótica, de las noches de luna, de las nieblas del Rhin, de la mitología popular, de las baladas y consejas, de las artes taumatúrgicas y de las potencias misteriosas.

Los teóricos y críticos de esta escuela fueron los dos hermanos Schlegel, *á quienes nos complacemos en citar*, *aunque ahora no parezca de buen*

tono, como decía con su habitual concisión el Dr. Milá y Fontanals. ¡Singular poder el de la sátira! Guillermo y Federico Schlegel fueron, sin duda, hombres eminentes: por ellos hablaron en hermosa lengua alemana Calderón y Shakespeare; á ellos se debió la difusión del estudio de la lengua y literatura sanscrita; la ciencia de las literaturas comparadas nació en gran parte por sus esfuerzos, de cuyo valor y alcance sólo puede formarse idea quien considere el inmenso camino recorrido desde que ellos dieron el primer impulso; nadie tanto como ellos vulgarizó por Europa el espíritu de la crítica germánica; su nombre fué invocado en todas las batallas románticas de París, de Milán ó de Madrid; la disertación sobre las dos *Fedras* es una fecha memorable en la evolución de las ideas dramáticas; á las lecciones de G. Schlegel debió Mad. de Staël la relativa independencia de su criterio... y, á pesar de todo esto, no hay hombre leído que, al mentar á los Schlegel, deje de sonreirse involuntariamente, recordando las malignas caricaturas que, con tanta ausencia de caridad y de gratitud como riqueza de vena mordaz y despiadada, trazó de ellos Enrique Heine en su famoso libro *De la Alemania*. Será pueril cuanto se quiera la reminiscencia, pero es forzosa é involuntaria. Sólo á los grandes poetas es concedido eternizar así al objeto de su desdén ó de su iracundia, y en ello mismo, si bien se mira, llevan su mayor castigo, puesto que hacen eterna también su propia flaqueza ó infamia moral, que se revela en la detracción y en el

odio. Hablemos, pues, no del Guillermo Schlegel, maestro de Enrique Heine en la Universidad de Gottinga, y condenado por él á la cadena perpetua de la parodia, en compañía de Mad. de Staël, sino del brillante agitador literario Augusto Guillermo de Schlegel (1786-1845), pontífice del romanticismo y autor de las *Lecciones de literatura dramática*, el mejor libro de crítica teatral que había aparecido en Alemania después de la *Dramaturgia* de Lessing.

De esta *Dramaturgia* recibió la crítica de G. Schlegel el primer impulso. Pero su audacia consistió en llevarla al corazón de Francia, lanzando en 1807 en París, y en lengua francesa, aquel primero é inolvidable manifiesto romántico que se llama *Comparación entre la «Fedra» de Racine y la de Eurípides* [1]. No negaremos que la antipatía de Schlegel contra Francia y su Emperador entrase por algo en esta bizarra aventura; pero no hemos de atribuir á motivo tan poco literario (como hacen por desquite los franceses) una crítica que puede ser dura respecto de Racine, pero que

1 Este y otros escritos suyos en lengua francesa, fueron coleccionados por el mismo Schlegel en un tomo de *Essais littéraires et historiques*, impreso en Bonn, 1842. Pero es mucho más completa la edición en tres tomos (*Œuvres de M. Auguste-Guillaume de Schlegel, écrites en français*) publicada en Leipzig, 1846, por Eduardo Böcking. El mismo Böcking publicó en diez tomos las obras alemanas, donde figuran, entre otros escritos menores, unas *Lecciones sobre la historia y teoría de las bellas artes*, que fueron traducidas al francés en 1830, y muchos años después al castellano.

está inspirada por un profundo sentimiento del arte antiguo en lo que toca á Eurípides. La argumentación de Schlegel es irrefutable desde el punto de vista en que él se coloca, y que (obsérvese bien) era el mismo en que se ponían entonces los críticos franceses. Para éstos, las tragedias de Racine y las de Eurípides eran producciones de un mismo género, de una misma escuela. Voltaire, La Harpe y sus innumerables discípulos, creían firmemente que el teatro trágico de su nación se fundaba en los mismos principios que el teatro griego, y era continuación de él, *aunque mucho más perfecta*. Estas pretensiones, enunciadas con tan poca modestia, no podían menos de excitar la contradicción en cualquier helenista de raza, aunque no fuera alemán ni tuviese los motivos personales de animadversión que algo gratuitamente atribuyen los franceses á Schlegel. Él, en suma, no hacía más que perseguirlos en su propio campo, en el que ellos libremente habían elegido. ¿Comparáis á Racine con Eurípides? Pues yo os probaré que la supuesta perfección de Racine estriba en una total falsificación del asunto que no es Fedra, sino Hipólito; en una pintura de pasión enteramente moderna; en una aberración extraordinaria en cuanto al carácter de Hipólito, tan insignificante en Racine, tan ideal y tan lírico con austero y virginal lirismo en la obra de Eurípides, y en un absoluto é irreverente olvido de la parte que pudiéramos llamar *divina* del argumento.

Claro es que todos estos reparos tenían una re-

troversión fácil, pero que, por serlo tanto, no podía ocultarse á un espíritu tan avisado como el de Guillermo Schlegel. Podía contestarse (y no han dejado de decirlo los franceses, y Enrique Heine mejor que ellos) que precisamente el mérito de Racine consiste en lo que tiene de poeta moderno é inconscientemente romántico; que las dos *Fedras* nada tienen de común sino el esqueleto de la fábula y algunos trozos imitados ó traducidos por el poeta francés; que quizá Séneca el trágico ha influído más que Eurípides en la obra de Racine; que es ociosa y sofística la comparación entre dos dramas nacidos de una inspiración tan diversa; que si Racine es infiel al espíritu de la antigüedad, también Eurípides era un poeta de decadencia respecto de Esquilo y Sófocles y respecto del helenismo puro, cuya integridad altera con su intemperancia sentenciosa y sus recursos melodramáticos y patéticos, y, finalmente, que suponiendo (lo cual es conforme á la opinión de todo el mundo, excepto de los franceses) que Eurípides sea mayor poeta que Racine, bástale á este, para su gloria, haber sido (como dice Heine) «una fuente viva de entusiasmo, haber inflamado, extasiado y ennoblecido á su pueblo.»

Pero repito que Schlegel no podía ignorar cosa tan obvia. Los que lo ignoraban eran los críticos galo-clásicos á quienes él se dirigía. Desde las primeras páginas de su disertación apunta la idea de que «en medio de semejanzas externas y accidentales, nada hay en el fondo más diametralmente opuesto que la tragedia griega y la tragedia

francesa.» Precisamente, la parte más profunda y más duradera de este *paralelo* suyo es su teoría de la *fatalidad* trágica, interpretada con muy alto sentido, y contrapuesta á las mezquinas ideas de *justicia poética* que han solido dominar en el teatro francés. «Los héroes clásicos no descendían á la arena sangrienta de la tragedia como gladiadores viles, únicamente para excitar nuestros nervios con sus dolores. No es el espectáculo del dolor lo que forma el atractivo de una tragedia, sino el sentimiento de la dignidad de la naturaleza humana, que se despierta en nosotros cuando contemplamos los tipos ideales ó los vestigios de un orden de cosas sobrenatural, impreso y como misteriosamente revelado en la marcha, que pudiera creerse irregular, de los acontecimientos.» El germen de esta doctrina está, sin duda, en los ensayos estéticos de Schiller, y aun, yendo más allá, en la doctrina de Kant acerca de lo sublime; pero las aplicaciones pertenecen á Guillermo Schlegel, que á su vez inició la teoría de *la conciliación de los dos opuestos poderes morales*, tan admirablemente desarrollada luego en la *Estética* de Hegel. «El sistema trágico de los griegos está fundado en un desarrollo de la moral casi del todo independiente de su religión. La dignidad del hombre se mantiene como á despecho del orden sobrenatural de las cosas: la libertad moral disputa á la fatal necesidad el santuario íntimo del alma, y cuando la naturaleza humana es harto débil para obtener completa victoria, alcanza al menos honrosa retirada.»

Los ejemplos más notables que invoca Guillermo Schlegel en apoyo de esta tesis, son la trilogia de Esquilo y el *Edipo en Colona* [1].

Otra novedad iniciaba en la crítica aquel opúsculo de Guillermo Schlegel. Por primera vez la tragedia de los griegos era comparada con su escultura, y recibía de la comparación una luz nueva é inesperada. «Para sentir dignamente el *Hipólito* de Eurípides (decía Schlegel á los franceses), es preciso estar iniciado en los misterios de la hermosura y haber respirado el aire de Grecia. Recordad lo más perfecto que la antigüedad nos ha transmitido en imágenes de una juventud heróica: los *Dioscuros* de Monte-Cavallo, el Meleagro y el Apolo del Vaticano. El carácter de Hipólito ocupa en la poesía el mismo lugar, poco más ó menos, que esas estatuas en la escultura. Winc-

1 La *Comparación entre las dos Fedras* ha dado ocasión á innumerables estudios y controversias. Prescindiendo de las respuestas que intentaron dar á Schlegel Dussault, Geoffroy y otros críticos de la moribunda escuela neo-clásica, es curioso leer y comparar los escritos siguientes: Dos artículos de Guizot, en la colección de Misceláneas de crítica literaria, que lleva el título de *Le Temps Passé... par M. et Mad. Guizot*, tomo I, páginas 136 á 148.—Philarète Chasles, artículo sobre Eurípides y Racine en sus *Études sur l'antiquité* (1847), páginas 245 á 266.—Enrique Heine *(De l'Allemagne*, tomo I, páginas 263 á 267).—Patin (*Études sur les tragiques Grecs*, tomo IV, páginas 70 á 115).—Deschanel (*Le romantisme des classiques, Racine*, tomo II, páginas 63 á 122). Todos estos críticos defienden más ó menos la causa de Racine contra Schlegel.

kelmann dice que al aspecto de esos seres sublimes, nuestra alma adquiere una disposición sobrenatural, nuestro pecho se dilata, y una parte de su existencia, tan fuerte y tan hermosa, parece trasladarse á nosotros. Algo parecido experimento al contemplar á Hipólito tal como Eurípides le ha pintado. Podemos notar en muchas bellezas ideales del arte antiguo, que sus artífices, cuando querían crear una imagen perfecta de la naturaleza humana, fundían los caracteres de un sexo con los del otro: así Juno, Palas, Diana, tienen una majestad, una severidad varonil; Apolo, Mercurio, Baco, al contrario, tienen algo de la gracia y dulzura de las mujeres. De la misma suerte vemos en la belleza heróica y virginal de Hipólito la imagen de su madre la Amazona, y el reflejo de Diana en un mortal.» No, no hay burlas que puedan prevalecer contra esto. El verdadero iniciador de la crítica moderna *entre los franceses* ha sido Guillermo Schlegel.

Y lo fué, no solamente por esta *Comparación de las dos Fedras*, sino por su famoso *Curso de literatura dramática*, explicado en Viena al año siguiente, en 1808, impreso desde 1809 á 1811, pero cuya verdadera fama comenzó en 1814, fecha de la traducción francesa que hizo Mad. Necker de Saussure, prima de Mad. de Staël, y revisó y autorizó el mismo Guillermo Schlegel.

La opinión de los contemporáneos sobre estas *Lecciones* nos la ha dado Mad. de Staël en su libro *De la Alemania*. «No es este *Curso* (dice) una nomenclatura estéril de los trabajos de los diver-

sos autores; el espíritu de cada literatura está comprendido por una imaginación de poeta, y la erudición, que es extraordinaria, no se revela sino por el conocimiento perfecto de las obras maestras. En pocas páginas se goza del trabajo de una vida entera; todo juicio, todo epíteto es bello y exacto, preciso y animado. Guillermo Schlegel ha encontrado el arte de tratar las obras maestras de la poesía como maravillas de la naturaleza, y pintarlas con vivos colores, que no perjudican á la fidelidad del dibujo... El análisis de los principios sobre que se fundan la tragedia y la comedia, está tratado en el curso de Schlegel con gran profundidad filosófica; pero además de este mérito, tiene el autor otro muy raro: el de inspirar entusiasmo hacia los grandes ingenios que admira. Se muestra en general partidario de un gusto sencillo, y á veces de un gusto rudo; pero hace una excepción en favor de los pueblos del Mediodía. Detesta el amaneramiento que nace del espíritu de sociedad; pero el que procede de lujo de imaginación, le agrada en poesía como la profusión de colores y perfumes en la naturaleza. Schlegel, después de haber adquirido gran reputación por sus traducciones de Shakespeare, se ha enamorado de Calderón con un amor no menos vivo, pero de género muy diferente del que Shakespeare puede inspirar, porque, así como el poeta inglés es profundo y sombrío en el conocimiento del corazón humano, así el poeta español gusta de entregarse con encantadora dulzura á la belleza de la vida, á la sinceridad de la fe, á todo el resplan-

dor de las virtudes que colora el sol del alma. Yo estaba en Viena cuando Guillermo Schlegel dió su curso público: no esperaba de él más que enseñanza; pero quedé atónita de oir á un crítico tan elocuente como un orador, y que, lejos de encarnizarse con los defectos, perpetuo alimento de la medianía envidiosa, intentaba solamente dar nueva vida al genio creador.»

Esto escribió Mad. de Staël en 1809. Hoy es, y todavía no ha envejecido el libro en sus partes esenciales. Es el primero que presentó unidas la teoría y la historia del arte dramático, los preceptos y los modelos; el primero que abarcó en un solo cuadro los principales teatros del mundo, desde el griego hasta el alemán. Diez y seis lecciones le bastaron para esto, y, con ser tan corto el espacio, pocas veces se le puede tachar de superficial ni de mal informado. Lo fué sin duda respecto de nuestro teatro, que admiraba mucho y conocía muy poco, siendo para mí evidente que apenas leyó otra cosa que algunos dramas de Calderón, los cuales, interpretados conforme á cierta estética, nunca soñada del poeta madrileño, dieron motivo á Schlegel para aquel pomposo y magnífico ditirambo de la lección XVI, donde Calderón resulta colocado en el pináculo de la poesía romántica, lo cual no puede menos de regocijarnos el alma como españoles, aunque envuelva una injusticia enorme respecto de todas las demás glorias de nuestra escena, sacrificadas sin piedad por Schlegel al ídolo, en gran parte fantástico, que él se había forjado. D. Pedro Calde-

rón es, sin duda, altísimo poeta, pero no necesita para su gloria ni que se conviertan en bellezas de alto sentido, interpretándolos á la alemana, defectos suyos patentes, ni que, por el mero capricho de cifrar en un nombre resonante un desarrollo dramático muy largo, muy complicado y muy difícil de estudiar, se le atribuyan cualidades que no son de él, sino de su tiempo, y se deprima desdeñosamente á poetas que nada le deben, como el gran Lope, ni entendido ni leído por Schlegel; Tirso, de quien no llegó á saber (como ingeniosamente se ha dicho) más que la segunda parte de su pseudónimo, y eso para citarle revuelto con Matos Fragoso y otros de tercer orden; y Alarcón, que probablemente no hubiera sido del gusto de Schlegel por parecerse demasiado á Terencio, pero que no deja de ser uno de los más perfectos poetas que hay en literatura alguna, como también lo es, mal que pese al brillante crítico de Viena, aquel Moratín, de cuyos dramas *prosáicos y moralistas* habla con tan desdeñosa lástima. De todo lo cual se infiere que las apoteosis de nuestro teatro hechas por los Schlegel han de ser recibidas de nosotros un poco á beneficio de inventario, puesto que nos hicieron juntamente un favor y un disfavor, y quizá el favor tuvo poco de sincero y desinteresado.

Con efecto: la intención de zaherir á todo propósito á los franceses, no se disimula de ningún modo en el libro de Schlegel. De lejos la viene preparando con sus juicios sobre el teatro latino é italiano, y quizá todo el misterio de la diatriba con-

t raSéneca el trágico (á quien su patria española no bastó á defender de los furores de Schlegel), está en que Racine le ha imitado en algunos de los mejores trozos de *Fedra*. Muchas de las cosas que Schlegel escribe en sus tres lecciones sobre el teatro francés, son justas y exactas, mientras se mantiene en la esfera de los principios generales; pero el crítico alemán olvida voluntariamente que con la peor y más absurda teoría es compatible la producción de obras maestras, contando con aquel elemento genial, cuya ausencia con ninguna teoría se suple. El verdadero Corneille, de quien dice con razón Schlegel que era *un español educado á orillas del Sena*, está en sus piezas, no en sus *exámenes* ni en sus *Discursos* sobre el arte dramática, tan embrollados y tan contradictorios respecto de lo que él mismo practicaba. De igual modo, la animadversión de Schlegel contra Molière, más bien que en la crítica parcial de sus obras, quiere apoyarse en una teoría general de la comedia, que á primera vista deslumbra, pero cuyo vicio radical sale á la superficie en cuanto Schlegel, con rigor lógico implacable, saca todas sus legítimas consecuencias, prefiriendo las farsas de Molière á sus comedias, *Scapin* ó *Pourceaugnac* á *Tartuffe* y á *El Misántropo*. Un extranjero puede divertirse más ó menos con *El Misántropo* y con *Tartuffe;* pero nunca dejará de reconocer la distancia que va entre estas obras de profunda observación y sentido humano, y bufonadas tales como *Le Cocu Imaginaire* y *La Comtesse d'Escarbagnas*. Schlegel, exagerando

las ideas que sobre lo cómico y la libertad artística corrían entre los románticos (véase la *Poética* de Juan Pablo), se empeña en que la comedia ha de ser todo lo contrario de la tragedia, y el ideal cómico la negación del ideal trágico. La risa de la comedia, según él, nada tiene que ver con la risa amarga y maligna de la ironía. Las invenciones que en Molière y otros poetas de su escuela se llaman cómicas, son en el fondo serias y aun tristes. En la verdadera comedia, jamás la indignación moral contra el vicio debe levantar su voz. Ni el vicio ni la virtud son objeto de la comedia, sino el regocijo sin objeto, la alegría de la vida, el juego libre de la imaginación (idea que Kant y Schiller extendían á todo el arte), la vitalidad exuberante sin dirección á ningún objeto particular y determinado. La teoría es realmente fascinadora; pero ¿qué resulta cuando queremos aplicarle la piedra de toque de la historia? Que las comedias de Aristófanes, las primeras que cita Schlegel en apoyo de su tesis, al lado del elemento ideal poético y fantástico, descubren en cada línea intentos de parodia contemporánea, de sátira política, de censura literaria, de aplicación inmediata, en suma, que es todo lo contrario de ese *juego libre y desinteresado* de la comedia que invoca Schlegel para fustigar á Molière [1].

Otras lecciones del *Curso de Literatura Dra-*

1 La teoría de Schlegel sobre la comedia ha sido ingeniosamente discutida por P. Stapfer, en su libro *Molière et Shakespeare* (París, 1887; publicado antes, aunque de un modo

mática conservan hoy su valor nativo, y aun éste ha venido á reconocerse mejor con el transcurso de los años. Tal sucede con las relativas á Shakespeare, que verdaderamente hicieron época en la crítica shakespiriana aun para los mismos ingleses, y arguyen el más profundo estudio del poeta, tal como podía esperarse del mejor traductor que hasta ahora ha logrado. Y lo mismo acontece con sus lecciones acerca del teatro griego, de las cuales ha dicho M. Patin (crítico un tanto soñoliento y acompasado, pero docto humanista), que «nunca, antes de este libro de Schlegel, habian sido explicados con tanta sagacidad, de un modo tan profundo, en un lenguaje tan vivo, animado y elocuente, el espíritu general de la tragedia griega, el carácter particular de sus varios períodos y de sus principales representantes.» Lo único que él y otros han censurado en estos capítulos, es cierta parcialidad contra Eurípides, sacrificado aquí á Esquilo y á Sófocles, como antes Racine á Eurípides. Es lo que Enrique Heine llamaba *azotar á un poeta con los laureles de otro.*

Sin ser una poética dramática, las *Lecciones* de Guillermo Schlegel encierran gran número de ideas de valor general, todavía más interesantes y fecundas que los hechos particulares. La distinción entre el espíritu clásico y el romántico, que

incompleto, en 1866). Pero este crítico también se ha dejado llevar de sus preocupaciones de colegio francés, y de su mala voluntad contra toda teoría estética y toda apreciación *a priori.*

era vulgar en Alemania, pero desconocida aún en el resto de Europa; el reconocimiento tan generoso y amplio de que la inspiración poética no era patrimonio de ningún pueblo, sino don concedido á toda la humanidad, sin que ni siquiera las tribus bárbaras y salvajes estuviesen huérfanas de su influencia; la distinción entre el *efecto teatral* y el *efecto poético;* el contraste entre la libertad moral y la fatalidad, *polos opuestos de la tragedia antigua;* las reflexiones sobre el papel del coro, *espectador ideal*, *defensor de los derechos de la humanidad*, y las mismas teorías, antes indicadas, de la emoción trágica y del efecto cómico, eran principios más ó menos nuevos, pero ciertamente *sugestivos*, esto es, engendradores de ideas capaces de renovar el arte [1].

Aun los autores que más duramente tratan á Guillermo Schlegel, suelen mostrarse respetuosos

1 Á la traducción francesa del *Cours de Littérature Dramatique (Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur)*, publicada en Ginebra, 1814, antepone la traductora anónima (que hoy sabemos que era Mad. Necker de Saussure) un discreto prólogo, tratando de atenuar las durezas de G. Schlegel con los dramáticos franceses. Esta traducción ha sido reimpresa en 1865 por la *Librería Internacional* de Lacroix, Verboeckhoven y Compañía (París y Bruselas, dos volúmenes). Guillermo Schlegel ha dejado, aparte de los que se citan en el texto, notables ensayos de crítica artística; v. gr.: los que se refieren al *Grupo de Niobe* (con ocasión del cual expone una teoría de la escultura), á *Los Caballos de Bronce de San Marcos de Venecia*, á *Un cuadro de Juan de Fiésole* (Beato Angélico), escrito fundamental que luego sirvió de texto á la escuela

con su hermano Federico (1772-1829), espíritu mucho más grave y maduro, que al fin encontró su natural reposo y asiento en el catolicismo, produciéndose con este motivo entre ambos hermanos irreparable divorcio de espíritus, que se tradujo de parte de Augusto Guillermo en hostilidad encarnizada, como lo muestran algunos escritos de su triste vejez. Antes habían redactado juntos el *Atheneum* (1796 á 1800), primera revista romántica; juntos habían comenzado el estudio del teatro español, que Federico imitó en su drama de *El Conde Alarcos*. Muchas ideas son comunes á los dos hermanos; pero el impulso inicial parece haber partido siempre de Federico, que además desarrolló lógicamente las consecuencias de su sistema, y vió en el espíritu de la Edad Media algo más que un tema retórico ó una ocasión de vano *dilettantismo*. El mismo Enrique Heine reconoce que Federico Schlegel era un espíritu de diverso temple que su hermano, aunque éste acertase á dar forma más artística y brillante á los pensamientos que el otro elaboraba. En todo le precedió y mostró el camino, en el romanticismo y en el indianismo, puesto que Federico Schlegel puede considerarse como verdadero fundador del estudio del sanscrito en Alemania por su bello libro *De la lengua y sabiduría de los Indios* (1808).

purista, etc., etc. Sus estudios sobre la literatura provenzal, los libros caballerescos, las lenguas asiáticas, etc., más bien pertenecen al dominio de la arqueología literaria y de la filología que al de la estética.

Las *Lecciones* de F. Schlegel *sobre la Historia Moderna*, su *Filosofía de la vida*, su *Filosofía de la Historia*, son producciones de altísimo valor, algo nebulosas es cierto, pero henchidas de altos pensamientos que las ponen al nivel de lo mejor que ha producido la escuela providencialista. Las ideas de *la vida interior*, de la caída y de la redención, de la voluntad divina y de la libertad humana, la revelación primitiva latente bajo los símbolos más diversos, el triple principio *del Verbo, del Poder y de la Luz*, son el alma de la *Filosofía de la Historia*, tal como Federico Schlegel la define: «restauración progresiva en la humanidad de la imagen borrada de Dios, mediante la Gracia que sin cesar va creciendo en los diferentes períodos del mundo, desde la revelación primitiva hasta la revelación de redención y de amor, que es el centro de la historia, y desde ésta hasta la consumación de los siglos.» De todos los libros de filosofía de la historia escritos en nuestro siglo bajo la inspiración del criterio católico, el de Schlegel es, sin duda, el que encierra más vastas y profundas concepciones.

Estas mismas ideas han pasado á su monumental *Historia de la Literatura Antigua* y *Moderna*, libro breve en volumen, pero rico de elevadísimos pensamientos, y no indigno ciertamente del ambicioso título que lleva, puesto que en él, por primera vez, apareció tratada la historia literaria como una ciencia filosófica [1]. Claro es que

1 Esta *Historia de la Literatura* se imprimió por primera

nadie ha de ir á buscar en una obra de esta clase noticias detalladas de autores y de libros, sino direcciones é ideas generales; pero bien se ve que éstas han nacido del estudio inmediato de los monumentos literarios, y son fruto de una vasta y riquísima cultura. El mismo Enrique Heine, que acusa á F. Schlegel de examinar todas las literaturas desde un punto de vista elevado, sí, pero que nunca es otro que el campanario de una iglesia gótica, reconoce que no hay mejor libro sobre la materia, aun incluidos los trabajos de Herder, que, por otra parte, no alcanzan la generalidad y extensión que los de Schlegel, pero que también nacieron, como los suyos, del intento de buscar la poesía en las fuentes más diversas, rompiendo así los exclusivismos nacionales y clásicos que por tanto tiempo habían pesado sobre el arte.

El libro de Schlegel es bastante conocido entre nosotros para que no parezca necesario detenernos en su examen minucioso, mucho más cuando el elemento histórico predomina en él sobre el estético. La literatura, más bien que como ar-

vez en 1815. En 1829 fué bastante mal traducida al francés por William Duckett (París y Ginebra, Ballimore y Cherbuliez, editores). Existe además una traducción italiana (de Francisco Ambrosoli: Milán, 1828), y otra castellana. De ésta se hablará más adelante. Antes de este libro había publicado Federico Schlegel otros escritos de importancia estética; v. gr.: su libro *sobre los Griegos y los Romanos* (1792); sus *Consideraciones sobre el arte gótico*, é innumerables artículos de crítica en el *Atheneum*.

te, está considerada allí como influencia social, como elemento necesario para la vida y dignidad de las naciones. La parte técnica queda relegada muy á segundo término, y aun el autor parece desdeñarla, entregándose en cambio á divagaciones históricas, á primera vista muy poco enlazadas con el asunto; v. gr.: la que se refiere á los distintos modos de enterrar usados por los pueblos antiguos. Estudia largamente la Biblia; pero más bien bajo el aspecto teológico que bajo el aspecto literario, apartándose en esto de Lowth y de Herder. Toma la palabra *literatura* en una acepción vastísima, casi como sinónimo de cultura general, incluyendo en ella todas las creaciones que se manifiestan por medio de la palabra y la escritura. Largas consideraciones de sabor un tanto tradicionalista, sobre el lenguaje, y sobre las doctrinas sacerdotales y simbólicas de indios, persas, egipcios y pelasgos, en todos los cuales va descubriendo Schlegél rastros y vestigios de la revelación hecha á los patriarcas, y de *la fuente primitiva de la luz divina;* polémicas contra la Reforma, la filosofía del siglo XVIII y el ateismo revolucionario, en las cuales se manifiestan la ardiente convicción del neófito y el vigor dogmático del apologista, ocupan quizá demasiada parte de los diez y seis capítulos de la obra, y por la misma superior grandeza de los asuntos sobre que versan, distraen la atención, del mundo, menos elevado, del arte. Así y todo, ¡cuántas apreciaciones luminosas, comenzando por la de Homero: «sentido franco, puro, claro, sensible á todas las

impresiones y manifestaciones de la naturaleza, y á todas las formas de la humanidad»! Es cierto que Schlegel sólo fija la mirada en los genios creadores y en las épocas de perfección, prescindiendo totalmente de los escritores de segundo orden y de los siglos de imitación y decadencia, con lo cual resulta incompleto su cuadro, y quedan sin explicación muchos fenómenos. Pero ¡con qué felicidad ha caracterizado á la mayor parte de los colosos del arte helénico, viendo en Esquilo el violento combate entre el antiguo Caos y la idea de la ley ó del orden armónico, en Sófocles, la armonía interior, el presentimiento profundo de lo divino; en Tucídides, la grande y sublime tragedia histórica; en Aristófanes, la fuerza ditiritámbica, que se manifiesta en la reacción contra la materia rebelde de la realidad! Es cierto que Schlegel, lo mismo que su hermano y todos los críticos alemanes de entonces, trata duramente á Eurípides por lo que tiene de ingenio sofístico y de infiel al espíritu religioso y social del mundo antiguo; es decir, por lo único que constituye su originalidad, y le aproxima á los poetas modernos. Es verdad también que las preocupaciones de ambos Schlegel contra la pintura de la vida contemporánea les hace mirar con desdén y tratar de prosáica la *comedia nueva* de los Menandros y Terencios, si bien en este punto Federico Schlegel transige más que su hermano, no excluyendo del arte el cuadro animado de la vida, aunque en él se haga abstracción de lo maravilloso y de lo poético propiamente dicho. Siem-

pre, no obstante, es á sus ojos la comedia de costumbres y todo arte realista un arte inferior en cotejo con el destino primero y original de la poesía, que es conservar y embellecer los recuerdos y las tradiciones de un pueblo y consagrar bajo formas brillantes la memoria de un pasado glorioso. Hasta cuando expresa los fenómenos exteriores de la vida, debe la poesía servirse de ellos para excitar la vida, más noble, de los sentimientos interiores. Pero todas las simpatías de Schlegel están en favor de la tradición, «base material, cuerpo visible de la poesía». Géneros híbridos y falsos le parecen la poesía didáctica ó meramente descriptiva, sólo tolerable cuando la mitología poblaba el mundo de sus figuras y de sus fábulas (punto de vista completamente opuesto al de Chateaubriand), pero destituída hoy de valor poético y humano; y la poesía bucólica, que tiene, no obstante, singular eficacia cuando no se la separa del cuadro general del universo, sino que en él aparece como episodio y contraste, de donde nace el delicioso efecto de las escenas idílicas en los poemas heróicos. Cuando este género aparece con pretensiones de independencia, es indicio de que la poesía va *individualizándose* cada vez más, hasta acabar en cuadritos de género, en antologías y series de epigramas.

La vindicación de la antigua literatura latina es uno de los puntos más importantes del libro de Schlegel. La acusa, es cierto, de haber olvidado las antiguas tradiciones nacionales y patrióticas, de haberse esforzado vanamente en imitar formas

extranjeras que, arrancadas del suelo natal, parecen siempre plantas de invernadero; pero con esto y todo le concede majestad é importancia propias, por razón de la gran *idea romana*, que es el centro de gravedad de toda esta literatura, y que le da verdadera excelencia en algunos géneros, sobre todo en la historia. Esta consideración de la grandeza romana llega á ser tan sistemática en Schlegel, que le hace presentar á Horacio, contra toda verosimilitud, como un poeta patriótico, «que ocultaba bajo apariencias frívolas, el entusiasmo por la libertad y el dolor que sentía por la ruina de la república.»

Todavía se muestra F. Schlegel crítico más sagaz, y, para el tiempo en que escribía, más verdadero iniciador, en lo que toca al arte de la Edad Media, á la influencia del cristianismo en las lenguas y literaturas romances, á la invasión del elemento germánico, á los orígenes de la poesía caballeresca, á la verdadera significación de la arquitectura gótica (cuyo simbolismo ha condensado en una página inolvidable, materia hasta hoy de infinitas variaciones y glosas, todas inferiores al modelo). Nuestra literatura le debió estimación singular y más razonada que la de su hermano, porque se fundaba en mayor conocimiento. Del *Poema del Cid* dijo que tenía más valor que bibliotecas enteras de simples producciones del ingenio y de la fantasía, sin contenido de interés nacional. Bajo este aspecto de nacionalidad, dió á nuestra literatura el lugar primero entre las de Europa, y á la inglesa el segundo. El

Quixote fué á sus ojos una especie de poema épico, de género particular y nuevo, cuadro riquísimo de la vida, costumbres y genio de su nación. En Calderón vió, todavía más que en Shakespeare, el apogeo de la belleza romántica y lírica, el espíritu de la simbólica cristiana, considerada como espejo del mundo invisible, el último eco de la Edad Media católica, y la solución más alta del enigma del destino humano. Claro es que con esto aludía tan sólo á los dramas religiosos de Calderón (cita especialmente *La Devoción de la Cruz* y *El Príncipe Constante)*, haciendo exclusivamente calderoniano, con el desconocimiento de estas cosas común entonces, lo que con igual justicia pudieran reclamar por timbre propio los gloriosos autores de *El Condenado por desconfiado*, de *El Esclavo del demonio*, de *La Buena Guarda* y de *La Fianza Satisfecha*.

Son dignas de ser conocidas las teorías de F. Schlegel acerca del teatro, en las cuales funda su apoteosis de Calderón. Considera como el grado más bajo de la poesía dramática la que se limita á exponer «la superficie brillante de la vida y los fenómenos fugitivos del cuadro del universo.» Llega el arte á su segundo grado de desarrollo, cuando reina en las exposiciones dramáticas un pensamiento y un sentido más profundos, esto es, el de representar la vida en toda su diversidad, en el laberinto de sus contradicciones, como enigma eternamente indescifrable. Tal es el drama de Shakespeare. Pero aún cabe en el arte un fin más sublime, cuando, no solamente se plantea, sino

que se resuelve el enigma, y, á través de las complicaciones de la vida, el poeta penetra en los arcanos de lo porvenir y desata los conflictos del hombre interior. Así procede Dante, mostrándonos primero, con insólita energía, una serie de naturalezas vivas, en el abismo de la corrupción; conduciéndonos luego por los grados intermedios donde la esperanza y el dolor se mezclan, hasta el grado más alto de la beatitud. Tres especies principales hay de desenlace dramático: ó el héroe se precipita sin esperanza de salvación en el abismo de una perdición total (*Macbeth*, *Wallenstein*, el *Fausto* de Malowe, no el de Goethe), ó termina el drama con una satisfacción y reconciliación mezcladas de dolor (las *Euménides*, *Edipo en Colona)*, ó brota de la muerte y del dolor una fuente de vida nueva que purifica el hombre moral, por la eficacia del amor y de la glorificación cristiana. En esto triunfa Calderón, y también en cierta especie de simbólica (la de los *Autos Sacramentales)*, «que une á la pura luz de la vida todo el brillo y plenitud de la belleza espiritual.» Crítica noble y elevadísima sin duda, pero crítica *a priori*, mucho más filosófica y aun mística que literaria, puesto que deja en la sombra nada menos que *el genio personal* y el talento de ejecución del poeta, por virtud del cual Shakespeare es en los reinos del arte personaje muy de otra talla que Calderón. Federico Schlegel es uno de los principales responsables de los extravíos de cierta escuela transcendental, que, llevando á los últimos límites la reacción contra el formalismo retórico,

dió en apreciar las obras de arte, no tanto por sus condiciones intrínsecas de tales, cuanto por las ideas ó sentimientos de índole filosófica, religiosa y social que contenían, fuese cual fuese el acierto ó el desmaño de la ejecución, como si en el arte salvasen las buenas intenciones y tuviesen el privilegio de no exigir realización perfecta y cumplida.

La teoría de Federico Schlegel sobre el romanticismo, peca, por una parte, de exclusiva, y por otra parte de excesivamente amplia y no poco contradictoria. De un lado le identifica y confunde con la poesía cristiana, como si no hubiesen entrado en él otros elementos distintos del cristianismo, y aun hostiles á él, por ejemplo el paganismo septentrional. De otro lado niega que el genio romántico esté en abierta contradicción con el genio verdaderamente clásico y antiguo. Para él, los cantos de Homero son enteramente románticos, y también los poemas indios y persas, y hasta encuentra huellas de romanticismo en los trágicos griegos. En suma: que apellida romántica á toda obra de arte donde descubre «sentimiento, entusiasmo profético y algunas centellas de ese amor divino, cuyo centro y foco está en el cristianismo.» Por consiguiente, lo romántico no se opone de ningún modo á lo antiguo, sino á la imitación fría de las formas antiguas sin ningún calor de alma, y se opone todavía más á lo que Schlegel llama *género moderno*, es decir, al género realista que se encierra en lo presente, y no hace más que recibir las influen-

cias de la vida (alusión evidente á una de las últimas maneras de Goethe). Schlegel muestra singular antipatía contra la novela, que él llama exposición prosáica de la realidad presente; y si es verdad que hace plenísima excepción en favor de Cervantes, es porque en su época la vida real era todavía caballeresca y romántica en España. La exposición *indirecta* de la realidad cuadra mejor á la poesía, según Schlegel. Es la ventaja de los asuntos tradicionales, en los cuales se puede embellecer el cuadro de lo pasado con todas las riquezas de lo presente y aun de lo futuro, «conduciendo hasta su fin último el laberinto de la vida humana, y haciendo presentir en su mágico espejo una más alta explicación de todas las cosas.» Aún llega más allá en otro pasaje, confiando á la futura poesía la misión de exponer «la vida misteriosa del alma en el hombre y *en la naturaleza*.»

Como se ve, Federico Schlegel llegó hasta los lindes de la *teosofía* y del iluminismo. Todas sus propensiones le arrastraban por esta pendiente, y aunque acertó á conservarse dentro de la ortodoxia (al revés de Novalis y otros románticos), es de ver con cuánto amor, respeto y complacencia habla de todos los *videntes*, *reveladores* y *mistagogos* modernos, aun de los manifiestamente heterodoxos, como Jacobo Boehme, el francés Saint-Martin, Hamann y Lavater; qué atención presta á las sectas misteriosas y secretas de alquimistas, gnósticos y taumaturgos; qué debilidad siente por todos los que han intentado sorprender *el espíri-*

tu de la materia, y leer en piedras, plantas ó metales, misteriosos jeroglíficos.

Fuera de esta flaqueza, de la cual se libraron pocos entre los primeros románticos alemanes, todos más ó menos soñadores y visionarios, hay en el libro de Schlegel una elevación tan constante de miras, una tolerancia tan ejemplar aun en los ardores de la polémica, un respeto tan grande á la especulación filosófica y á los derechos del pensamiento, un espíritu á la vez tan científico y tan cristiano, un convencimiento tan viril y tan sincero, que á la vez que hacen para siempre venerable el nombre de su autor, dejan en el ánimo de quien lee la impresión más sana y duradera. No es tanto ideas literarias lo que se saca de él como una cierta manera de pensar noble y resuelta, que puede condensarse en aquellas dos fórmulas suyas «*la palabra eterna*,» «*lo positivo divino*,» de las cuales él esperaba y esperamos nosotros, no sólo las magnificencias del arte del porvenir, sino la paz intelectual y moral del mundo. «Entonces se difundirá por los reinos del arte un nuevo espíritu de vitalidad, y aparecerá una poesía de verdad humana más elevada, que no se concretará á imitar, como vano juego de imaginación, las tradiciones de algún siglo ó de alguna raza aislada, sino que expondrá al mismo tiempo, bajo el velo simbólico del mundo de los espíritus, la tradición de la eternidad, la palabra del alma.»

Antes ó al mismo tiempo que los Schlegel, descollaron en la brillante falanje romántica otros

ingenios, más conocidos fuera de Alemania como artistas que como críticos, aunque lo fueron todos en mayor ó menor grado, por ser inseparable en aquella literatura la crítica de la teoría. Más bien como precursores del romanticismo que como iniciados en él, hay que mencionar á Bürger, autor de la célebre balada *Leonora*, maestro de Guillermo Schlegel, y más célebre por una y otra cosa que por sus investigaciones sobre la poesía alemana de la Edad Media y sobre los poetas ingleses; al poeta patriótico Teodoro Koerner, muerto en el campo de batalla en 1813; al conde Federico de Stolberg, convertido al catolicismo como F. Schlegel, y autor de notables viajes artísticos por Alemania, Suiza é Italia, impregnados ya de espíritu romántico, lo mismo que su *Vida de Alfredo el Grande*, y sus reflexiones sobre la poesía de Schiller *Los Dioses de Grecia*, dirigidas principalmente contra el neo-paganismo de Goethe. Entre los románticos propiamente dichos, debe citarse en primer término á Federico de Hardemberg, más conocido por el pseudónimo de Novalis (1772-1801), místico semipanteísta, y lírico de una palidez algo clorótica, autor de bellísimos cantos religiosos y de una extraña novela, *Enrique de Ofterdingen*, cuyo héroe es uno de los *minnesinger* ó trovadores alemanes de la Edad Media, en cabeza del cual pone el autor todos los vagos sueños y flotantes idealidades de su propia poesía; Luis Tieck (1773-1853), ingenio ameno, de rara y florida imaginación, y de extraordinaria flexibilidad, be-

nemérito en alto grado de nuestra literatura, traductor admirable del *Quixote* (que nacionalizó, por decirlo así, en Alemania), colaborador de Schlegel en la traducción de Shakespeare, ingeniosísimo propagandista de la crítica romántica en sus artículos de teatros y en las varias obras, medio novelescas, medio teóricas, que publicó en colaboración con su amigo Wackenroeder, con los títulos de *Fantasías sobre el Arte* (1799), *Viajes de Sternbal: confidencias de un fraile aficionado á las artes* (1797), llenas todas de observaciones delicadas, y entonces nuevas, sobre la pintura, la arquitectura y la música, como lo están sus propios cuentos y novelas y sus comedias satíricas; Clemente Brentano (neófito católico, lo mismo que Schlegel y Stolberg), que, en asociación literaria con su cuñado Achim d'Arnim, publicó la célebre colección de cantos populares que lleva el extraño título de *Cuerno Encantado;* Luis Uhland, jefe de la llamada escuela de Suabia, el cual, inspirándose en estos mismos cantos, se puso á la cabeza de todos los poetas leyendarios de su país, dejándonos además interesantes monografías sobre los poemas franceses de la Edad Media, y sobre el poeta alemán Walter de la Vogelweide; Guillermo Müller, que publicó la Biblioteca de los poetas alemanes del siglo XVII, é intentó la reivindicación de la escuela de Silesia; el barón Joseph de Eichendorf, que se mostró digno sucesor de Federico Schlegel en sus trabajos sobre la influencia funesta del protestantismo en las letras alemanas; el dramaturgo calderoniano

Carlos Immermann, jefe del pequeño grupo literario de Düsseldorf, y otros infinitos, cuyos nombres pueden encontrarse en cualquier historia de la literatura alemana [1]. Las extravagancias en que algunos de estos románticos cayeron, y las nuevas direcciones, iniciadas hasta cierto punto por Uhland (poesía popular genuína en oposición á la convencional), y con más decisión por Rückert (orientalismo) y el conde de Platen (orientalismo primero y neo-clasicismo después), fueron quebrantando cada día más las fuerzas y la disciplina de esta escuela, que después de haber lanzado tan intensos fulgores durante un tercio de siglo, vino á morir con escasa gloria á manos de otro gran lírico, disidente y tránsfuga de ella, pero que conservó siempre la marca de su origen, y debió al romanticismo la mejor parte de su gloria. «A pesar de mis campañas de exterminio contra el romanticismo, soy el último poeta romántico,» decía de sí propio Enrique Heine. Pero de los nuevos rumbos que tomaron las ideas literarias en Alemania, después de las dos grandes crisis de 1830 y 1848, no puede formarse idea clara sin conocer antes el desarrollo paralelo de la Estética en las escuelas filosóficas.

1 V. gr., en la de G. A. Heinrich. (París, 1873, tomo III.)

IV

La Estética en las escuelas filosóficas.— Fichte. — Schelling.— Pensadores independientes: Solger, Schleiermacher.

Por rara ironía del destino, la crítica kantiana, que parecía llamada á poner término á todas las aventuras y temeridades de la razón especulativa, encerrándola en su propio campo, y fijándole límites que nunca había de traspasar, produjo la más ingente y desbordada avenida de sistemas transcendentales, de concepciones *a priori*, y de filosofías de lo absoluto. La Metafísica, á la cual el filósofo de Koenigsberg parecía haber cortado las alas, retoñó con más vigor que nunca, por efecto de la misma compresión que había sufrido, y encontró en el mismo molde en que Kant la había encerrado, formas adecuadas para pensamientos muy otros que el pensamiento kantiano, por más que en él pareciesen tener su punto de partida. Los pensadores de genio más opuesto aceptaron y dieron por bueno el análisis de la facultad de conocer contenido en la *Crítica de la Razón Pura*, é interpretando libérrimamente algunos puntos particulares de esta crítica, los hicieron base de sistemas enteramente dogmáticos, que se sucedieron con espantosa rapidez, anulándose mutuamente en virtud de ese mismo principio crítico que en sus entrañas llevaban y que basta para esterilizar y condenar á prematura

muerte todo dogmatismo, La esfinge de la *Crítica de la Razón Pura* continuó levantada enfrente de Fichte, de Schelling, de Hegel, de Schopenhauer, discípulos todos de Kant, pero discípulos infieles. La filosofía de Kant, semejante al viejo Cronos, engendraba tales hijos, para tener el placer de devorarlos. Así pasó el panteísmo idealista, y vinieron luego las escuelas realistas, positivistas y materialistas, y todas, sin excepción, reclamaron la herencia de Kant, y se dieron por únicos intérpretes legítimos de su pensamiento, tomando algunos de ellos hasta la denominación de neokantianos. Por donde bien se puede decir que Kant ha incubado todo el pensamiento filosófico de la Alemania moderna, puesto que de él arrancan sus dos principales direcciones: la idealista y la empírica, exageración la una del procedimiento analítico, que reduce las primeras nociones á formas subjetivas, y derivación la otra de la crítica que declara impenetrables los *noumenos*, y reduce el conocimiento á una mera *fenomenología*.

El primero en desarrollar los gérmenes idealistas de la doctrina de Kant, fué su inmediato discípulo F. G. Fichte (1762-1814), comprofesor de Schiller en la Universidad de Jena, de la cual tuvo que salir muy pronto á consecuencia de las acusaciones de *espinosismo*, ó más bien de ateísmo, que comenzaron á llover sobre su doctrina, y que, á la verdad, no eran infundadas. Porque, en efecto, el *yo* fichtiano (Yo = Yo), principio incondicionado del conocimiento y de la existencia, *poniéndose* á sí mismo como actividad pura, y sien-

do á un tiempo sujeto y objeto, construye la conciencia y sus fenómenos, construye el mundo exterior como lo opuesto á él, como un *no-yo;* opone al *yo* divisible un *no-yo* divisible igualmente, de donde nace la recíproca limitación, sobre la cual se levanta el *yo* absoluto, donde uno y otro están puestos como determinables. Á este *yo* absoluto y determinante le llama Fichte *el yo práctico*, para seguir así, aun en las divisiones de su *Doctrina de la ciencia* ó *Ciencia del conocimiento*, las divisiones principales de la crítica kantiana. Este *yo* infinito, libre é independiente, no es otra cosa que *la voluntad*, el orden moral, la fuerza determinante, la actividad esencial, la perpetua necesidad de producir. En realidad, toda la filosofía de Fichte viene á confluir á una Ética, que, lejos de ser inconsecuente con el resto de su sistema, es el término necesario de toda esta orgía psicológica, que acaba por resolverse en una apoteosis de la conciencia moral, de la energía libre, mediante la cual puede realizarse el bien soberano y desarrollarse la vida bienaventurada.

Bajo su aspecto metafísico, la doctrina de Fichte está enteramente muerta; nunca tuvo muchos discípulos, y hoy yace relegada al panteón de las curiosidades científicas, aunque fuera de Alemania no falta todavía quien se tome el vano trabajo de combatirla en serio. Bajo el aspecto moral, en cambio, la doctrina de Fichte influyó mucho, é influye todavía, en almas adustas y varoniles, tercas é inflexibles, como era la del filósofo germano. Porque Fichte valía mucho más

como carácter que como pensador. En él hay dos hombres: uno, el sutil y abstruso dialéctico de la *Doctrina de la ciencia (Wissenschaftlehre)*, padre de una nueva escolástica, cuyos laberintos hubieran cansado la paciencia y la perspicacia de los filósofos de Elea, y dado envidia á los Abelardos y Escotos; otro, el moralista popular, austero, viril, generoso y simpático, muchas veces *teísta* y aun místico, que se revela en las cinco *Lecciones sobre el destino del sabio y del literato* (1794-1806), en el libro *sobre el Destino del hombre* (1800), en los *Discursos á la nación alemana* (1808)...; obras todas dictadas por un espíritu humanitario, patriótico, y, hasta cierto punto, religioso.

Fichte, en ninguna de las evoluciones de su pensamiento encontró lugar para la Estética. La refundió de todo punto en la Ética, en la ciencia de las costumbres *(Sittenlehre)*, y aun allí hubo de concederla muy pequeño espacio. Su pensamiento iba por otros caminos: los goces artísticos le tentaban poco; sus mismas *Lecciones sobre el destino del sabio y del literato* [1], son obra de moralista, no de estético. La cuestión del destino del sabio y del artista sólo tiene interés para Fichte en cuanto está enlazada con el destino general

1 Traducidas al francés por el conocido teólogo protestante Miguel Nicolás de Montauban (París, librería de Ladgrange, 1838).—La *Doctrina de la Ciencia*, ó más propiamente *Ciencia del conocimiento*, fué traducida por P. Grimbolt en 1843, y dada á luz por el mismo editor.

humano. El hombre, como sér racional, tiene en sí mismo su propio fin, y en su existencia el último fin de su existencia... El destino de los seres finitos es una constante identidad, una armonía completa con su propio sér. El *Yo* debe determinarse á sí mismo, y no dejarse determinar nunca por ninguna cosa exterior. No hay más destino eterno que el que se ajusta totalmente á la forma pura del *Yo*. Para dominar las influencias exteriores y hacerlas servir al imperio de la voluntad, es necesaria la *cultura*, único medio de conseguir el fin humano, que es *el perfecto acuerdo de un sér racional consigo mismo*. Esta armonía implica, no sólo la del hombre interior, sino la armonía de las cosas exteriores con las ideas necesarias y prácticas que de ellas nos formamos, es decir, con el concepto de estas cosas tales como debían ser. Si el hombre nunca logra de un modo pleno y total su destino, puede, no obstante, irse acercando á él indefinidamente; es lo que Fichte llama *aproximación á lo infinito*, y lo que puede llamarse *perfección* en sentido relativo. En la idea del hombre está dada la idea de razón, de acción razonable y de pensamiento, que él, necesariamente, quiere realizar, no sólo en sí mismo, sino fuera de él. Tal es el fundamento de la sociedad, no precisamente la sociedad condicional y empírica que llamamos *Estado*, y que, como todo medio transitorio, tiende á aniquilarse á sí mismo ó hacerse superfluo, sino otra sociedad racional, absoluta y perfecta, que fantasea Fichte en un ensueño semejante al que inspiró el

proyecto *de paz perpetua* de Kant. El fin supremo de la sociedad es traer á perfecta unidad todos sus miembros posibles; pero como este destino colectivo es no menos inasequible que la perfección individual, hay que contentarse en uno y otro con una *aproximación á lo infinito*, es decir, con una perfección común; perfección de nosotros mismos por la acción libremente recibida de los demás sobre nosotros, y perfección de los demás por nuestra reacción sobre ellos como seres libres: en suma, formar con los demás hombres tal unión, que por su intimidad sea cada día más estrecha, y por su extensión cada día más amplia; acción general de la Humanidad sobre sí misma, emulación en dar y recibir lo más noble que posee cada cual. La cultura parcial de cada individuo se convierte así en propiedad de toda la especie, y ésta, en trueque, da al individuo cuanto posee. La sociedad recoge las ventajas de cada uno como bien común para libre uso de todos. El hombre escoge libremente un estado para recompensar á la sociedad por lo que en favor suyo ha hecho. Nadie tiene el derecho de trabajar para su propia satisfacción, de aislarse de sus semejantes y de hacer inútil para ellos su cultura. Sólo el trabajo social le ha puesto en capacidad de adquirirla, y en este sentido es producto y posesión de la sociedad, y debe tender al ennoblecimiento progresivo del género humano, y á irle emancipando por grados de la dura sujeción en que le tiene la naturaleza.

Entre los estados y destinos particulares huma-

nos, ¿cuál es la tarea del sabio y del artista? Velar con atentos ojos sobre el progreso real de la humanidad, que depende inmediatamente del progreso de las ciencias; hacer adelantar la ciencia en general, y especialmente aquella parte de la ciencia que él ha elegido; olvidar lo que ha hecho en cuanto lo ha terminado, y pensar tan sólo en lo que resta por hacer. El sabio debe desarrollar en más alto grado que ningún otro hombre los dos talentos sociales, el de recibir ideas y el de comunicarlas; guardarse de toda preferencia hacia sus propios pensamientos y de toda exclusión respecto del pensamiento de otros. En una palabra, el destino del sabio no es otro que el de *preceptor* y educador de la humanidad en el sentido de su ennoblecimiento moral. ¿Y cómo puede trabajar en la mejora moral de los demás hombres, si él mismo no empieza por ser un hombre de bien?

No sólo debe enseñar el sabio con sus discursos, sino con su ejemplo. Fichte tiene sobre esto elocuentes y casi cristianas páginas, como siempre que se le ocurre tocar esta cuerda moral. El ideal del sabio exige que sea el hombre mejor de su tiempo, el que ofrezca en su persona el grado más alto de desarrollo moral. El tratado de Fichte acaba con una refutación de la paradoja de Rousseau sobre la influencia de las artes y de las ciencias; refutación escrita con tanto talento como simpático calor de alma.

No puede darse mayor contraste personal que el que ofrecen Fichte y su discípulo, sucesor y

émulo, Federico Schelling (1775-1854), padre del sistema de la *Identidad Absoluta*, que, á pesar de su originalidad, no hubiera existido sin el precedente de la *Doctrina de la Ciencia.* Fichte, moralista y dialéctico, indiferente al arte y á la naturaleza, idealista subjetivo, que resuelve la Metafísica en una psicología monstruosa; Schelling, espíritu artístico y poético, opulento y brillantísimo escritor, lleno de luz y penetrado de realidad aun en sus más desenfrenados vuelos idealistas, rico de conocimientos positivos (arqueología, historia, mitología comparada, ciencias naturales, filología clásica)..., pensador más semejante á los griegos y á los italianos que á los alemanes, heredero en parte de Plotino y de Giordano Bruno más bien que de Kant. El idealismo *schellingiano* aspira á concordar bajo superior unidad lo infinito y lo finito, lo ideal y lo real, lo subjetivo y lo objetivo, absorbiéndolos en lo Absoluto, del cual son formas y manifestaciones diversas. Este sistema, que es una viva y poética teosofía, tan deslumbradora como falta de consistencia científica, anula todas las antinomias y oposiciones en el seno de la unidad suprema, ó lo que es lo mismo, de la suprema *identidad*, de la universal *indiferencia* ó neutralidad que lleva en sus entrañas el sujeto y el objeto, lo real y lo ideal, *el yo y el no-yo*, el espíritu y la naturaleza, que van desarrollándose luego por una serie de evoluciones progresivas. Lo Absoluto es la identidad de los contrarios, y lo absoluto se conoce mediante una intuición espontánea é inmediata. La

Naturaleza y el Espíritu, manifestaciones ó formas fundamentales de lo Absoluto, constituyen el contenido de dos ciencias: la *Filosofía de la Naturaleza* y la *Filosofía transcendental*, ó filosofía del espíritu. Pero entiéndase que este dualismo es más bien aparente que real, porque en la naturaleza, lo mismo que en el espíritu, vive la esencia de lo Absoluto. La materia no es más que el espíritu extinguido; pero conserva siempre la *sigillatio* ó impresión del pensamiento, verdadera alma del mundo. No hay materia muerta é inerte, sino viva y divina, porque nada puede existir que no participe del sér absoluto.

Fácilmente se comprenderá la importancia que debe tener el arte en un sistema como éste, que es ya de suyo una concepción artística mucho más que rigurosamente filosófica, en un sistema que con tanto amor busca la revelación de lo Absoluto en la naturaleza y en el Espíritu humano, regidos por leyes idénticas. Al romper Schelling las barreras con que Kant y Fichte habían querido limitar el entendimiento humano; al defender la posibilidad de un conocimiento intuitivo y directo de la realidad absoluta é incondicionada; al reintegrar los fueros de la naturaleza y hacerla entrar de nuevo en el mundo de la especulación filosófica; al abrir, por decirlo así, las ventanas de lo exterior y dejar que la luz penetrase en la lóbrega caverna kantiana, procedía Schelling con verdadera poesía, exuberante y pomposa, aunque algo monótona, como toda poesía panteísta, remedo más ó menos lejano de las epopeyas filosóficas de la India.

Aparte de este carácter estético general que la doctrina de Schelling tiene en mayor grado que ninguna otra concepción armónica, puesto que persigue donde quiera las analogías del mundo físico y del mundo moral, y supone á la naturaleza en todos sus grados animada y penetrada por el soplo divino, *plasmante* y fecundador, tiene el Arte en la filosofía de Schelling consideración y valor propios, superiores á los que logra en cualquier otro sistema de los conocidos hasta ahora, sin excluir el de Hegel. Schelling ha llegado á la última exageración en este punto. Aun en su *Sistema del Idealismo transcendental*, publicado en Tubinga en 1800 [1], cuando todavía distaba mucho de haber roto completamente con la escuela de Fichte; aun en ese libro, que no contiene más que la filosofía del espíritu humano, y de ningún modo la filosofía de la naturaleza, ni mucho menos la filosofía de lo Absoluto (por lo cual no se le puede tomar, como algunos creen, por expresión perfecta y adecuada del pensamiento de su autor), hay una sección entera (la sexta y última) consagrada á las proposiciones fundamentales de la doctrina del arte, con el extraño y ambicioso título de *Deducción de un órgano ó*

1 Traducido al francés por P. Grimblot, en 1842 (editor Ladgrange), juntamente con el artículo de Schelling sobre la filosofía de Cousin, y el célebre discurso pronunciado por el mismo Schelling en la apertura de su cátedra de Berlín en 1841, discurso que marca una importante evolución en sus ideas filosóficas.

instrumento general para la filosofía. El lugar y la extensión que Schelling concede á esta doctrina artística, muestra bien la importancia que tenía en su pensamiento. Expongamos los puntos principales, sin olvidar nunca el enlace que tienen con el resto del sistema.

La intuición filosófica debe reunir en sí lo que aparece dividido en el fenómeno de la libertad y en la intuición de los productos de la naturaleza, es decir, la identidad de lo consciente y de lo inconsciente en el *yo* y la conciencia de esta identidad. Conocer el producto de la intuición, es conocer la intuición misma. Este producto se parecerá al de la libertad en ser producido conscientemente; se parecerá al de la naturaleza en ser producido sin conciencia. Su principio será subjetivo (consciente), su término objetivo (inconsciente). La actividad inconsciente obrará por medio de la actividad consciente hasta entrar en identidad completa consigo misma. Las dos actividades han de estar separadas para que la producción se manifieste y objetive, precisamente como deben estarlo en el acto libre para que se haga objetiva la intuición. Pero no pueden estar separadas hasta lo infinito como en el acto libre, porque entonces lo objetivo no llegaría á ser nunca *manifestación completa de la identidad.* El producto del arte depende de la oposición entre la actividad consciente y la actividad *inconscia;* pero con la realización del producto desaparece toda lucha, y con ella toda apariencia de libertad. Es un favor voluntario de una naturaleza superior, que resuelve

todas las contradiciones, y hace posible lo imposible. Pues bien: este sér incógnito que reúne en inesperada armonía la actividad objetiva y la actividad *conscia*, no puede ser otro que lo Absoluto que encierra en sí el principio de la armonía *prestabilita* entre lo consciente y lo inconsciente. Esta identidad inmutable es para la producción artística lo que es el destino para la acción: un poder obscuro é incógnito que añade á la obra imperfecta de la libertad la perfección objetiva, sin el consentimiento de la libertad y en cierto grado contra la libertad misma. Designamos esta potencia incógnita con la noción obscura de *genio*. El producto artístico es, pues, obra del *genio*.

Schelling exagera más que ningún preceptista romántico el elemento *inconsciente* en las obras del *genio*. Para él la producción estética depende de una oposición de actividades, que, arrastradas por espontaneidad involuntaria á la producción, no hacen más que obedecer en ello á un arranque irresistible de su propia naturaleza. La inclinación artística procede del sentimiento de una contradicción interior. Diríase que en esos hombres raros, superiores á los demás artistas en el sentido más elevado de la palabra, la *identidad inmutable* se despoja de los velos que la ocultan á los demás hombres, y así como el genio es inmediatamente afectado por las cosas, reacciona luego de un modo inmediato sobre las cosas mismas. Sólo al arte es concedido satisfacer nuestro esfuerzo infinito y resolver en nosotros la contradicción suprema. Es cierto que el Arte arranca

del sentimiento de esta contradicción insoluble en apariencia, pero termina y se resuelve en el sentimiento de una armonía infinita. La emoción que acompaña al término de la obra es prueba de que el artista no se atribuye la solución á sí propio, sino á un favor de su naturaleza, que después de haber suscitado en él esta lucha interna, le libra del mismo dolor que ella ha provocado. Del mismo modo que el artista, lanzado involuntariamente á producir, lucha contra una resistencia que encuentra en sí mismo (de donde la expresión *pati Deum*, y la idea de la inspiración por soplo exterior), lo objetivo llega á producirse sin consentimiento del artista, esto es, de un modo puramente objetivo. El artista, sea cual fuere su propósito, parece estar dominado por una fuerza que le separa de los demás hombres, y le obliga á expresar cosas que él mismo no percibe completamente y cuyo sentido es infinito. El Arte es la revelación única y eterna de la fuerza suprema, y el prodigio que debe convencernos de su realidad absoluta.

No es el *genio* ninguna de las dos distintas actividades que concurren á la producción de la obra de Arte: es algo que está por cima de entrambas. Si á una de estas actividades, á la que tiene conciencia, referimos lo que el arte opera con reflexión y deliberación, lo que puede enseñarse y aprenderse, transmitirse por tradición y adquirirse por ejercicio particular, debemos buscar en la otra actividad, en la que no tiene conciencia, lo que entra en el arte espontáneamente, lo que no

se aprende, lo que no se adquiere por ejercicio ni de otra ninguna manera; en suma, lo que llamamos *poesía*. Es ocioso preguntar cuál de estas dos partes es superior á la otra, porque nada valen separadas. Aunque generalmente se considere como superior la parte que es innata en nosotros y que no se adquiere por estudio, los dioses han vinculado indisolublemente el ejercicio de esta facultad nativa al trabajo obstinado de los hombres, al estudio y á la reflexión, de tal suerte, que la poesía sin arte no engendra más que productos muertos que no pueden procurar goce alguno al entendimiento humano, y que por la fuerza ciega que en ellos domina excluyen el juicio y aun la intuición. El arte sin poesía tiene más capacidad de producir que la poesía sin arte: primero, porque es difícil encontrar un hombre destituído por su natural de toda poesía, al paso que hay muchos que carecen de arte; segundo, porque el estudio de los grandes maestros puede suplir hasta cierto punto la ausencia original de esa fuerza objetiva. Pero nunca podrá resultar en tales condiciones otra poesía que una poesía facticia y superficial, contraste vivo de la insondable profundidad que el artista genial comunica á su obra por espontaneidad involuntaria, aunque la reflexión más atenta presida á su trabajo. Pobreza de forma, valor exagerado de la parte puramente mecánica del arte, son los caracteres de las producciones que nacen sin inspiración. Ni la poesía ni el arte aislados pueden producir lo perfecto. La perfección sólo pertenece al genio, que es á la Estética

lo que el *Yo* á la Filosofía, la realidad suprema y absoluta que nunca llega á objetivarse, pero que es causa de todo lo objetivo.

El carácter fundamental de la obra de arte es un infinito inconsciente, que el artista pone allí por impulso instintivo, fuera de su propósito y á veces contra él. La Mitología griega, por ejemplo, encierra un sentido infinito y símbolos para todas las ideas, y, sin embargo, se ha formado lentamente en el seno de un pueblo, lo cual no nos permite creer en un designio premeditado y armónico. En toda obra de arte verdadera es imposible discernir si lo infinito está en el artista ó está tan sólo en su obra. Por el contrario, las obras que falsamente usurpan el título de producciones de arte, no son más que expresión fiel de la actividad consciente del artista, y sólo hablan á la reflexión, jamás á la intuición, que gusta de perderse en las profundidades de su objeto y no puede encontrar reposo más que en lo infinito.

Como el sentimiento que acompaña á la perfección de una obra de arte es un sentimiento de armonía y de satisfacción infinita, su expresión exterior será la expresión de la calma y de la grandeza tranquila, hasta cuando sea preciso expresar el grado más intenso de dolor ó de gozo.

Hemos dicho que toda producción estética procede de una excisión *infinita* en sí de las dos actividades que están separadas en toda producción libre. Pero como en el producto deben aparecer unidas, *lo infinito se presenta en él bajo las apariencias de lo finito.* Entiende, pues,

Schelling por belleza *lo infinito presentado como finito.*

Sin belleza no hay obra de arte. Lo que llamamos sublime sólo *implica* una oposición objetiva respecto de lo bello, nunca una oposición *subjetiva.* La diferencia entre una obra de arte bella y una obra de arte sublime, sólo consiste en que la belleza aniquila la contradicción infinita en el objeto mismo, al paso que lo sublime no la resuelve en el objeto, sino en la intuición. La actividad inconsciente admite en el objeto una grandeza que es imposible admitir en la actividad consciente, de donde nace una lucha del *yo* consigo mismo, que sólo puede ser resuelta por la intuición estética, que en este caso es de todo punto involuntaria, puesto que lo sublime rinde y quebranta todas las fuerzas del alma, y las deja impotentes para resolver la contradicción que amenaza á la existencia intelectual entera.

Tras esto expone Schelling las diferencias entre el producto de la naturaleza, el del arte y el de la ciencia. El producto de la naturaleza se distingue principalmente del producto del arte en no tener por base la conciencia, y, por consiguiente, tampoco la contradicción infinita, condición de todo producto estético. La obra de la naturaleza no será, pues, necesariamente bella (aunque puede tener una belleza accidental), porque no podemos suponer en la naturaleza la condición fundamental de lo bello. De aquí la falsedad del principio de imitación. Lejos de ser la belleza natural quien impone reglas al arte, son más bien las obras

de arte las que nos dan principio, regla y norma para juzgar de la belleza determinada ó accidental de la naturaleza.

Schelling proclama la absoluta independencia del arte respecto de todo fin extraño al arte mismo. Sólo á este precio se logra la santidad y la pureza del arte, rechazando toda alianza con el placer, con la utilidad, con la moral y aun con la ciencia, que por su desinterés alguna relación tiene con el arte, pero que persigue siempre un fin exterior, y que, en último término, sólo puede servir de medio para lo más elevado que existe, esto es, para el arte.

En su tendencia son tan opuestos el arte y la ciencia, que si la ciencia hubiese resuelto su problema como el arte ha resuelto para siempre el suyo, arte y ciencia se encontrarían y se confundirían, lo cual es prueba de que han partido de opuestas direcciones. El problema del arte es el mismo que el de la ciencia; pero este problema, por razón del método que la ciencia emplea, es para ella un problema infinito. El arte es propiamente el tipo ó el ideal de la ciencia. Cabe en las ciencias el genio, pero no es menester que el genio resuelva sus problemas. Al contrario: la obra de arte sólo puede ser llevada á cabo por el genio; como que todo problema resuelto por el arte es la conciliación de una antinomia infinita. Genio suele haber en los descubrimientos científicos, cuando la idea del conjunto precede á la idea de los detalles, ó cuando el autor dice tales cosas que, habida consideración al tiempo en que vivió,

parecen emitidas sin conciencia. Pero en ningún caso el producto científico es *necesariamente* obra de genio.

¿En qué relaciones está la filosofía del arte con todo el sistema de la filosofía, tal como le expone Schelling? La filosofía debe partir de un principio absoluto, dado en la conciencia como lo absolutamente idéntico. Pero como este principio no puede ser percibido ni expuesto por medio de nociones, tiene que ser presentado en una intuición inmediata que tenga por objeto lo absoluto idéntico. Esta intuición no puede ser meramente intelectual, porque la intuición intelectual no implica objetividad alguna. Por el contrario, todo el mundo reconoce el valor objetivo y universal de la intuición estética, la cual no es más que la intuición intelectual objetivada. El milagro del arte es el único que puede reflejar lo absolutamente idéntico, lo que de otro modo sería inaccesible á toda intuición. Y no sólo el primer principio de la intuición, sino todo el mecanismo de ella, se objetiva y hace visible por medio de la producción estética. El arte alcanza lo imposible, suprimiendo en un producto finito una oposición infinita. La facultad poética es la intuición primitiva, elevada á su más alto poder. No hay, propiamente hablando, más que una sola obra de arte absoluta, que puede existir en ejemplares diversos, pero que es una sola en tanto que no se ha manifestado por la forma, porque el arte en cada uno de sus productos no presenta otra cosa que lo infinito. No es obra de arte la que no muestra á lo me-

nos algún reflejo de lo infinito. No son arte las poesías que no expresan más que emociones particulares y subjetivas, reflejo de las impresiones del momento; pero en los grandes poetas líricos la objetividad resulta del conjunto, puesto que representan toda una vida infinita.

«Si la intuición estética no es más que la intuición transcendental objetivada, claro es que el arte es el único y verdadero *órgano* de la filosofía, y al mismo tiempo el documento que confirma sin cesar lo que la filosofía no puede exponer exteriormente, esto es, lo que hay de inconsciente en la actividad y en la producción, y su identidad primitiva con todo lo que tiene conciencia. El arte es lo más elevado que existe para el filósofo, porque le abre el santuario donde arden, en una llama única, en alianza original y perpetua, lo particular y lo universal. La concepción que el filósofo se forma artísticamente de la naturaleza, es para el arte la más primitiva y natural. ¿Qué es lo que llamamos naturaleza sino un poema oculto bajo una escritura misteriosa? Podríamos, no obstante, descubrir el enigma leyendo allí la Odisea del espíritu, decaído, encarcelado, buscándose eternamente á sí mismo. Por el mundo de los sentidos, no vemos, sino á través de una nube, la tierra de la fantasía á la cual nos encaminamos. Pero un cuadro, cuando es excelente, rompe la muralla de separación entre el mundo ideal y el real, y abre camino para que las formas del reino de la fantasía se muestren á nosotros en toda su belleza. Para el artista, como para el filó-

sofo, la naturaleza no es más que el mundo ideal apareciendo en límites constantes, ó la imagen imperfecta de un mundo que existe, no fuera de él, sino en él.»

Y Schelling llega todavía más adelante en su glorificación del arte. Cree firmemente que vendrá un tiempo en que la filosofía y toda ciencia volverán á confundir sus aguas en el grande océano de la poesía, de donde surgieron, naciendo entonces una nueva mitología, en que toda poesía será ciencia y toda ciencia poesía, como en las edades primitivas.

Estas mismas concepciones, tan elevadas como quiméricas, y contagiadas por desgracia del vicio radical del sistema de Schelling, que tenía él mismo mucho más de artista y de poeta que de metafísico, reaparecen, no ya en forma didáctica y abstrusa, sino con todo el fulgor limpio y sereno de la antigna elocuencia, en los que pudiéramos llamar escritos populares de Schelling, que son su verdadera gloria, y lo único que se recuerda de él hoy que su sistema está muerto. Entre estos escritos, que pasan en Alemania por modelos de oratoria académica, hay que contar en primer término las *Lecciones sobre el método de los estudios universitarios*, pronunciadas en la Universidad de Jena en 1802, verdadero tratado *De disciplinis*, donde Schelling depositó las más ricas intuiciones de su espíritu, y su más fervorosa indignación contra el modo positivo, empírico y mecánico de tratar las ciencias particulares desgajándolas del tronco de la ciencia absoluta y esen-

cialmente una. Una lección entera, precisamente la última (la 14.ª), consagró á *la ciencia del arte en sus relaciones con los estudios académicos*, como queriendo mostrar que el arte era la corona y cima de toda educación, la flor más exquisita de la cultura humana.

La ciencia del arte puede significar, ante todo, la construcción *histórica* del arte mismo. En este sentido exige la consideración personal é inmediata de los monumentos artísticos, y no puede ser materia de enseñanza en las Universidades, que no son Escuelas de Bellas Artes, á lo menos en cuanto al conocimiento práctico y técnico de las artes plásticas y de la Música. Sólo cabe la enseñanza de la teoría literaria que Schelling en un sentido muy elevado llama *filología*, y el conocimiento puramente erudito de la historia de las demás artes.

Pero la ciencia del arte implica además la construcción *filosófica* del arte, y ésta sí que es materia propia de la enseñanza académica. Schelling empieza por preguntarse si es posible una filosofía del Arte. Ya puede calcularse cómo responderá á esta cuestión el autor del *Idealismo Transcendental*. No sólo es posible construir filosóficamente el arte, sino que el arte y la filosofía son inseparables. No es el arte bella y engañosa apariencia, recreo fútil, distracción de más graves cuidados, emoción placentera ni halago de la naturaleza sensible. El arte cuyas excelencias preconiza Schelling en estilo no indigno de Platón, es «órgano de los dioses, revelador de los misterios

divinos, manifestación de la belleza inmortal, cuyo rayo no profanado ilumina solamente los corazones donde habita; belleza cuya forma es tan oculta é inaccesible á los sentidos como la invisible verdad.» Para el filósofo, el arte es una manifestación de lo absoluto, «emanada inmediatamente de su esencia.» Si Platón parece proscribir de su república las artes de imitación, es porque la filosofía platónica, dentro de la cultura griega, representaba la más enérgica oposición contra las representaciones sensibles del politeísmo y contra las formas de la constitución política, sancionadas unas y otras por el prestigio de la antigua poesía. Lo que ha de verse en la doctrina de Platón (que precisamente supo hablar de la poesía más altamente que hombre alguno), es una polémica contra el realismo poético, y un presentimiento de la poesía de lo infinito, que el cristianismo ha venido á sustituir á la poesía de lo finito. Hoy vemos cumplido lo que Platón en alguna manera profetizaba. La religión cristiana, y con ella el sentido del mundo intelectual, que en la antigua poesía no encontraba ni satisfacción plena ni medios de expresión adecuados, han creado un arte y una poesía nuevas, y nos han dado la inteligencia completa y verdadera del arte, aun del mismo arte antiguo. Así se ha hecho posible una construcción filosófica del arte en su desarrollo universal, «tarea especialmente propia del filósofo cristiano.»

Pero ¿quién podrá hablar dignamente del arte sino el artista mismo en quien arde esa llama di-

vina? ¿Cómo será hacedero sujetar á leyes lo que por naturaleza no reconoce ley fuera de sí mismo? ¿No es empresa tan imposible la de comprender el genio con ideas abstractas como la de crearle por medio de las reglas? Sólo un entusiasmo irreflexivo puede hablar así (contesta Schelling), porque al fin el arte no está exento de la ley universal de las cosas que todo lo abarca y domina; ley de oposición de lo ideal y lo real, que conserva sus derechos aun en los últimos confines de lo infinito y de lo finito, donde las oposiciones de la existencia visible se extinguen en el seno de lo absoluto. El arte y la filosofía son dos términos que se encuentran en la cumbre más elevada del pensamiento, siendo, por razón del carácter absoluto de que ambos participan, imagen y modelo el uno del otro. El filósofo puede ver más claro en la esencia del arte que el artista mismo, porque la realidad artística debe necesariamente encontrar en el filósofo un reflejo más elevado. Nada de lo que toca al arte puede ser conocido de un modo absoluto sino por la filosofía. Es cierto que el artista puede tener conciencia reflexiva de su obra, pero en calidad de crítico, no en calidad de artista, porque el artista procede siempre de un modo objetivo, al paso que el filósofo concibe lo objetivo subjetivamente, Por eso la filosofía tiene carácter ideal, y el arte carácter real.

El genio es autónomo; pero las reglas que él rechaza son las que prescribe una razón puramente mecánica. Contra sus propias leyes no se rebela nunca, porque (como ya había dicho Lessing) *el*

genio es la más alta conformidad con la ley; pero esta ley absoluta no puede menos de reconocerla en el arte la filosofía, que no solamente es autónoma, sino que tiende á conquistar el principio de toda autonomía. La libertad del artista, semejante á la libertad divina, es al mismo tiempo la más pura y alta necesidad.

En cuanto á la parte empírica del arte, el filósofo debe limitarse á indicar las leyes generales de la representación, y esto bajo forma de ideas, porque las formas del arte son las formas de las cosas en sí, tales como están en sus modelos primitivos. Sólo en cuanto estas formas pueden ser concebidas desde un punto de vista universal, tocan á la filosofía del arte (Schelling nunca usa la palabra *Estética)*, que no es más que *la representación del mundo absoluto de las ideas bajo la forma de arte.* Lo que la filosofía debe reconocer y mostrar en el arte es la verdad de las ideas, idéntica con la absoluta belleza.

Pero esta construcción filosófica é ideal de las formas del arte puede conducir luego á una determinación de las formas según su desarrollo en el tiempo, de donde nace el *sistema histórico de las artes*, no realizado aún, pero del cual ya se encuentra un esbozo en la teoría de lo clásico y de lo romántico. La construcción histórica debe conducir á un punto de vista más comprensivo, á la representación de la unidad general, de donde estas oposiciones han salido.

El conocimiento de esta ciencia, «muy diversa (dice Schelling) de todas esas teorías del arte, va-

cías de arte, de todas esas historias formalistas en que las manifestaciones poéticas aparecen como ensueños y fantasmas,» es esencial al filósofo que ve en el arte la esencia íntima de la ciencia como en un espejo mágico y simbólico, y no lo es menos al hombre verdaderamente religioso, y aun al hombre que toma parte en los negocios públicos, porque «el arte en general es una parte necesaria é integrante de toda constitución política fundada sobre las ideas eternas.» Así, en la antigüedad, las fiestas públicas, los monumentos, los espectáculos, la vida política, no eran más que ramas diversas de una misma obra de arte, viva, general y visible.

Tal es el prospecto de la estética schellingiana, que no sólo influyó más que la de ningún otro filósofo en la escuela romántica (aun en pensadores católicos como Federico Schlegel y Goerres), sino que además contiene en germen algunas de las principales ideas de la *Estética* de Hegel. ¡Lástima que Schelling, no bastante cuidadoso de su gloria propia, en vez de irse sepultando cada vez más en aquella fantasmagoría teosófica y simbólica que él llamaba *filosofía de la naturaleza*, y ¡cuya vanidad ha demostrado la ciencia experimental, no nos dejara de su crítica artística más que fragmentos, cuyo precio inestimable sirve sólo para hacernos lamentar lo que hemos perdido! Entre estos fragmentos brilla el admirable *Discurso sobre la relación de las artes figurativas con la naturaleza*, leído en sesión pública de la Academia de Munich en 1807. No todas las

ideas de este discurso parecen hoy nuevas, ni lo eran quizá cuando el discurso se escribió; pero reciben singular encanto de la forma, y éste, forzosamente, se pierde en la exposición, aunque procuremos, como siempre, seguir de cerca las mismas palabras del autor.

Schelling considera las artes del dibujo como «un intermedio viviente entre el alma y la naturaleza,» y siguiendo la tendencia general de su filosofía, busca en lo exterior al mismo tiempo que en lo interior, en la naturaleza no menos que en el alma, el principio de su teoría. Pero ¿en qué concepto es la naturaleza para Schelling verdadero modelo y fuente primera de las artes? Todo el discurso se encamina á aclarar este concepto, tan radicalmente contrario al naturalismo superficial que ha brotado como último y torpísimo fruto de la degradación filosófica que presenciamos. Lo que Schelling entiende por naturaleza es «la fuerza universal y divina, eternamente creadora, que saca todas las cosas de su seno, y cuya actividad incesante da á luz cada día nuevas producciones.» Su naturalismo es el naturalismo de Goethe, interpretado por un metafísico. En este sentido, no repugna Schelling el principio de imitación de la naturaleza; pero totalmente le repugna en el sentido en que le tomaban los partidarios del materialismo francés del siglo XVIII, tan grosero y mecánico. «Es singular (dice Schelling) que los mismos que niegan vida á la naturaleza, recomienden su imitación en el arte. ¿Para qué, si ellos han comenzado por suprimir la naturale-

za, ó convertirla en imagen muda, en esqueleto de formas vacías?» ¿Ni cómo el simple imitador ha de distinguir en la naturaleza lo feo de lo hermoso, y escoger sólo para su imitación lo más exquisito y perfecto? Al contrario: como lo feo presenta caracteres más acentuados que lo hermoso, esos triviales imitadores manifiestan siempre por lo feo una singular predilección. Las cosas, en su forma vacía y abstracta, nada nos dicen; para que nos respondan, tenemos que prestarlas nuestro propio sentimiento. Nunca será dado, al que no sepa ver en la naturaleza la vida creadora, verificar esa transformación química, en virtud de la cual se desprende, purificado por la llama, el oro puro de la belleza.

No menos insuficiente que el principio de la imitación así entendido, considera Schelling el principio de la *expresión ideal*, que es el resultado de la doctrina de Winckelmann. Esta doctrina cambió el objeto de la imitación, pero dejó intacto el principio. No recomendó la imitación de las formas muertas de la naturaleza, pero sí de formas ideales igualmente muertas. Se copiaron los mármoles de la antigüedad, pero sin el espíritu que los animaba, sin la fuerza libre que los había engendrado. Antes se producían cuerpos sin alma; ahora se pretendía sorprender el secreto del alma sin conocer el del cuerpo. Winckelmann conoció y sintió la belleza, pero en sus elementos separados: de una parte, la idea abstracta; de otra, la belleza de las formas. No conoció ni determinó nunca el lazo vivificador

que junta la forma con la idea, el alma con el cuerpo. En vez de enseñarnos cómo las formas pueden ser engendradas por las ideas, inició un método retrógrado, que parte de la forma para llegar á la esencia.

Schelling, no obstante, entona un himno magnífico á la memoria de Winckelmann, «memoria eternamente santa, como la de todos los bienhechores de la humanidad. Fué en su siglo como una montaña aislada y sublime. No hubo una voz simpática que respondiese á sus esfuerzos, y cuando llegaron sus verdaderos contemporáneos, ¡este hombre admirable ya no existía! Por su sentido profundo no pertenece á su época, sino á la antigüedad, ó al siglo presente del cual fué creador. Él echó los primeros cimientos del edificio de la ciencia de la antigüedad, y fué el primero en estudiar las obras de arte conforme al procedimiento y á las leyes que sigue la naturaleza en sus obras eternas. Antes que él naciese, toda creación de la actividad humana era considerada como producto de una voluntad arbitraria y sin leyes. Su genio, á la manera de un viento venido de climas más dulces, disipó las nubes que nos velaban el cielo del arte; y si ahora vemos con claridad los astros, todo se lo debemos á este hombre perfecto, cuya vida y acciones fueron verdaderamente clásicas.»

Pero las ideas de Winckelmann son incompletas: para sentir verdaderamente la forma, es necesario levantarse sobre ella y llegar al concepto de la fuerza positiva que somete la multiplicidad

de las partes á la unidad de la idea, desde la fuerza que obra en el cristal hasta la que, como dulce corriente magnética, da á ciertas partes del cuerpo humano una posición relativa y un orden que las hace aptas para manifestar la idea, la unidad esencial y la belleza. Esta fuerza no es otra cosa que la *esencia*, que no se nos aparece tan sólo como energía, sino como espíritu y como ciencia activa, de origen y naturaleza espirituales, que se manifiesta en la aritmética viva y en la geometría sublime de las estrellas, en el instinto de los animales, y hasta en las formas estereométricas de la naturaleza inorgánica. Este espíritu sólo adquiere conciencia de sí en el hombre; pero, lo mismo en la naturaleza que en el espíritu, sirve de lazo entre la idea y la forma. A cada cosa corresponde una idea eterna que reside en la razón infinita. Esta idea pasa á la realidad y toma forma sensible en virtud de la esencia creadora, que está tan necesariamente unida á la razón infinita, como lo está en el artista la esencia que comprende la idea de la belleza con la que la representa de una manera visible. Donde el poder inconsciente que llamamos *genio* se manifiesta, el arte comunica á sus obras una realidad inagotable, que las hace parecerse á las obras de la naturaleza, y rivalizar con aquel espíritu que late en el interior de los seres, y que se manifiesta por sus formas exteriores como por otros tantos símbolos.

Lo que da á la obra de arte su belleza, no puede ser la forma, sino algo superior á la forma, es decir, la esencia, la mirada, la expresión del

espíritu que reside en la naturaleza. La idea es el único principio vivo en las cosas; lo demás está privado de esencia, y no es más que vana sombra. A primera vista parece que la animación y la vida que el arte da á sus obras, no pasa de la superficie, y que es más profunda y más entera la compenetración de la vida en la materia; pero ¿qué hace el arte sino suprimir el tiempo, anular lo condicional, y hacer eterno el instante de la plena existencia y de la perfecta belleza? La limitación de la forma no es una negación, sino una afirmación, una medida que se impone la fuerza creadora, mostrándose inteligente y sabia.

De este modo entiende Schelling el principio de lo *característico* en el arte, graduando de insuficiente y falsa cualquiera otra interpretación, inclusa la de Lessing. Lo *característico* no es lo individual; es su idea viva, mediante la cual el artista crea una especie, un tipo eterno, un mundo. Es cierto que la belleza, considerada en su esfera más alta, no tiene carácter, por lo cual Winckelmann la ha comparado con el agua tomada en su fuente, tanto más saludable, cuanto menos gusto tiene. Pero esta ausencia de carácter que admiramos en las más altas creaciones del arte helénico, ha de entenderse en el mismo sentido en que se dice del universo que no tiene dimensión alguna determinada, porque las encierra todas en su infinitud. La forma sólo puede ser aniquilada por la perfección y plenitud de la forma, por la indiferencia sublime de la belleza. La base de toda belleza, su lado exterior, digámos-

lo así, es la belleza de la forma; pero como la forma no puede existir sin la esencia, donde quiera que se muestre la forma, será visible el carácter. La belleza característica es, pues, la belleza en su raíz; ella sola puede producir como fruto la verdadera belleza. Lo característico no es lo bello, pero es el principio generador de lo bello; es como el esqueleto en su relación con las formas vivas (comparación hecha antes por Goethe). La belleza pura se manifiesta por el equilibrio y reposo de la forma: el carácter, más bien por la actividad y la pasión, que sólo la belleza puede templar y dominar de un modo positivo. Dominar negativamente las pasiones no basta en el arte; es preciso que se desborden y que se muestren en todo su poder, pero que vengan á estrellarse contra la roca de la inmutable belleza.

En la naturaleza y en el arte la esencia aspira, ante todo, á manifestarse en el individuo. Para llegar á sentir la unidad, tienen que mostrarse antes la distinción, la separación y la lucha. La naturaleza, en las primeras manifestaciones de su vida, tiende á la determinación de las formas de un modo duro y concentrado. Encierra en el sílice la potencia del fuego y la chispa de la luz; encierra en el denso metal el alma armoniosa del sonido. En el mundo inorgánico, el poder de la forma la vence y la hace caer en la petrificación, cuando tendía ya á la organización. Sólo en el reino animal empieza el combate entre la vida y la forma.

No arranca de tan lejos el arte, puesto que se

apodera inmediatamente de la forma humana; pero en un espacio más estrecho reproduce la misma variedad que la naturaleza en sus obras. En sus primeros ensayos, el espíritu creador aparece enteramente sumergido en la forma, inaccesible, concentrado, áspero, aun en lo sublime. Pero poco á poco se va despojando de esta rudeza, y nace la serenidad de la forma perfecta, en que el espíritu de la naturaleza, libre de su cautiverio, siente y reconoce su afinidad con el alma, cuyo advenimiento se anuncia como una dulce aurora que se va levantando sobre la forma. No está presente todavía, pero todo se prepara para recibirla: los rudos contornos se templan y suavizan, y una amable esencia, que todavía no es espiritual ni sensible, se derrama sobre lo exterior y se va ajustando á todas las formas, á todas las ondulaciones de los miembros. Esta esencia incomprensible es la que los griegos llamaban *charis* y nosotros *Gracia.*

Pero aunque la Gracia sea el alma de la forma, todavía no es la belleza del alma en sí misma, sin la cual el mundo sería como la naturaleza privada de sol. Cuando alcanza la perfecta fusión del carácter moral con la gracia sensible, el arte se levanta sobre su propio nivel, y la misma gracia sensible no parece sino cuerpo y envoltura externa para una vida superior.

Aplicando estos principios á las artes plásticas, encontramos que para la escultura el punto más elevado debe consistir en el perfecto equilibrio entre el alma y el cuerpo, en expresar lo espiri-

tual de un modo corpóreo. Por consiguiente, la escultura no puede alcanzar su perfección sino en naturalezas tales, que en virtud de su esencia *sean en cualquier momento todo lo que pueden ser conforme á su idea*, es decir, en las naturalezas divinas. El arte hubiera inventado los dioses, si antes no los hubiese creado la Mitología.

La pintura se presenta en condiciones muy diversas de las de la escultura, porque no emplea las formas corporales, sino la luz y los colores, medio incorpóreo y en cierta manera espiritual. No concede á la materia la misma importancia que la escultura; pero por lo mismo puede manifestar más claramente la supremacía del alma y las elevadas pasiones que se fundan en la afinidad del alma con la esencia divina. Si la escultura establece perfecto equilibrio entre la fuerza que conserva físicamente á un sér y le desarrolla en el seno de la naturaleza, y la que le hace vivir interiormente y como alma; si excluye el dolor, físico ó moral, la pintura, al contrario, puede templar por medio de la representación del dolor la fuerza y la energía activa del alma.

Por eso la escultura es el arte del mundo antiguo, y la pintura el del mundo moderno. Las aplicaciones históricas que Schelling hace de su teoría general al arte pictórico, distinguiendo en él tres momentos: el de Miguel Angel (fuerza ruda), el de Leonardo y Correggio (gracia), y el de Rafael (belleza acabada, verdadero equilibrio de lo divino y lo humano, flor de la vida en su momento más perfecto, representación de las co-

sas conforme al orden de la necesidad eterna), salen fuera del cuadro que nos hemos propuesto, y, por otra parte, darían materia á larga discusión. Schelling, como todos los estéticos *a priori*, intenta construir la historia del arte conforme á sus propias imaginaciones, por más que las páginas de la misma historia á cada paso le contradigan, mostrando, v. gr., que el *Juicio Final* de la Sixtina, que Schelling toma por tipo del arte de Miguel Angel (primer período), fué concebido y ejecutado después de la muerte de Rafael (tercer período). Otro de los defectos más graves de estas clasificaciones sistemáticas, consiste en elevar á artistas de segundo orden á la jerarquía de los de primero, sólo por necesidad externa de la clasificación. Así, Guido Reni resulta colocado en la cumbre del arte moderno (quizá más alto que Rafael, aunque Schelling no lo dice claro) *como pintor del alma*, es decir, por algo que implica un verdadero defecto, por haber desterrado de sus cuadros «todo lo que recuerda el rigor y la severidad plásticas.»

El discurso de Schelling termina con un elocuente llamamiento á la creación de un arte nuevo, no semejante al de los siglos pasados, porque ningún siglo se repite, «sino inspirado por la nueva ciencia y por el nuevo modo de contemplar y concebir el universo.»

Tan importante en su línea como el tratado de las artes del diseño, es el profundo fragmento de Schelling sobre *Dante considerado en la relación filosófica*, opúsculo del cual se ha dicho que con-

tiene más substancia que volúmenes enteros de comentarios sobre la *Divina Comedia.* Schelling considera á Dante como el gran sacerdote iniciador del arte moderno, y su obra, no como un poema particular, sino como un género entero de poesía, como un mundo aparte, que exige una poética especial. No es drama, ni poema épico, ni poema didáctico, ni novela; no pertenece tampoco á un género compuesto, sino que es una producción enteramente original y orgánica, que no puede ser reproducida por un procedimiento artificial de combinación; un individuo que no puede ser comparado más que consigo mismo. El fondo del poema es el siglo entero del poeta expresado en su unidad, penetrado por ideas de religión, de ciencia y de poesía.

La poesía moderna difiere esencialmente de la antigua en su carácter individualista. Mientras no llegue el momento en que sea posible la creación de la grande epopeya de los tiempos modernos, que hasta ahora sólo se ha manifestado rapsódicamente y en producciones particulares, el individuo tiene que formarse un todo con la parte del mundo que conoce, y crearse, en cierta manera, su propia mitología. El mundo antiguo es, en general, el mundo de las razas; el mundo moderno el de los individuos: su ley permanente es la movilidad, el cambio, la determinación individual desarrollándose en un círculo casi infinito. Pero como la esencia de la poesía es la universalidad, el poeta debe, en fuerza de su misma altísima personalidad, hacerse universal, y encon-

trar el carácter absoluto por medio de la más perfecta particularidad. En este sentido podemos decir que Dante es el creador del arte moderno. No hizo una epopeya, porque para hacerla hubiera tenido que excluir la mayor parte de los elementos de la complexa civilización de su tiempo, la teología, la filosofía, la astronomía. No hizo tampoco un poema didáctico, porque en este caso también, aunque por razón contraria, hubiera resultado su poema estrecho y limitado. Para combinar todos sus materiales y formar un todo orgánico, tuvo que valerse de una invención arbitraria é individual, convirtiéndose en centro de su poema, que es un medio entre la alegoría y la historia. La filosofía, la física y la astronomía de Dante ofrecen en sí mismas un valor secundario, porque son las de su tiempo; pero es grandemente original la manera como están combinadas con su poesía. Lo que le aleja de los prosáicos senderos del arte didáctico; lo que funde en él la ciencia y la poesía, es que contempla la ciencia como la imagen del universo y su reproducción fiel, y el universo como la poesía más antigua y más bella. En tales alturas se identifican arte y ciencia. Una forma simbólica universal, expresión sensible del tipo interno de toda ciencia y de toda poesía, domina la obra de Dante. Schelling, abusando de la división *tricotómica*, pretende á viva fuerza encontrar similitud entre las tres partes de la trilogía dantesca y las tres principales divisiones de la ciencia schellingiana (naturaleza, historia y arte). No seguiremos al filósofo en estas

enmarañades y caprichosas lucubraciones, por término de las cuales viene á deducir que la forma del poema italiano, no sólo es un tipo particular de poesía, sino *el tipo del sistema general del universo.* Así, ni más ni menos. Pero estas desaforadas síntesis, donde reconocemos al autor de tantas y tan fantásticas interpretaciones de la mitología y de la naturaleza, no puede obscurecer el mérito de su crítica viva y penetrante, verdadera crítica de artista filósofo, con que juzgó, no ya sólo el conjunto, sino aun los detalles de la obra gigantesca en que pusieron mano tierra y cielo, obra que «no es plástica, ni pintoresca, ni musical, sino todo esto á un tiempo y en perfecta armonía [1].»

El sistema de *la identidad absoluta* dominó casi solo en Alemania hasta el advenimiento de Hegel, y tuvo innumerables discípulos, algunos de los cuales desarrollaron con especial amor las

1 Tanto el estudio sobre Dante como el discurso *De las bellas artes del dibujo*, y las *Lecciones sobre el método de los estudios académicos*, han sido traducidos al francés con el título de *Écrits Philosophiques de Schelling*, por C. Bénard (París, Joubert y Ladgrange, 1847). con un extenso prólogo del traductor, y varios apéndices, entre los cuales figuran un estudio de Guillermo Schlegel *«sobre la relación de las bellas artes con la naturaleza; sobre la ilusión y la verosimilitud, el estilo y la manera.»* y un diálogo de Goethe *«sobre la verdad y la verosimilitud en las obras de arte.»*

En el tomo quinto de las obras completas de Schelling (edición alemana) hay un escrito póstumo de Schelling sobre *filosofía del arte.*

ideas de su maestro sobre la filosofía del arte. Entre ellos hay que mencionar á Bachmann, profesor de Jena, que publicó *La Ciencia del Arte, expuesta según sus principios generales* (1811); á Nüsslein, que dió á luz en 1819 un *Manual de Ciencia Estética;* á Luden, autor de un *Ensayo* sobre la misma materia (1804), y aun á Goerres, más conocido luego como apologista católico y escritor político, pero que seguía aún las banderas de Schelling cuando escribió en 1804 sus *Aforismos sobre el Arte,* donde ya se manifestaba el vigoroso talento de pensador que produjo luego el libro un tanto extraño de *La Mística Divina, Natural y Diabólica.* Algo más conocido como estético que ninguno de los anteriores es Federico Ast, que publicó en 1805 su *Sistema teórico del Arte, ó Manual de Estética,* reimpreso con algunas modificaciones en 1807; pero esta obra, ya poco leída, no se recomienda por ningún pensamiento original, ni la forma es digna tampoco de quien fué discípulo de un varón tan elocuente como Schelling.

Con poco fundamento cuentan algunos en la escuela schellingiana (al paso que otros le ponen entre los románticos) al profesor de Berlín, Federico Solger, crítico y teórico bastante original, como lo prueban sus *Cuatro Diálogos sobre la Belleza y el Arte,* intitulados *Erwin* (1815); sus *Lecciones sobre la Estética* (1828), y sus escritos póstumos, dados á luz por Tieck y Raumer. Realmente, Solger, aunque participe de las tendencias generales de las dos escuelas filosófica y literaria

en que se le ha querido afiliar, procede con relativa independencia y tiene desarrollos muy originales que le hacen precursor de Hegel. Considera el arte como *revelación determinada de la idea*, y la belleza como producto exclusivo del arte, como algo que tiene su origen en la conciencia humana, la cual imprime su forma á la materia. Si hablamos de belleza natural, es porque consideramos la naturaleza como una obra de arte, y á Dios como un artista. En este sentido puede decirse que el arte es imitación de la naturaleza, ó más bien de las ideas divinas presentes en la naturaleza, punto de vista análogo al de Schelling en su discurso sobre las bellas artes figurativas. Lo mismo la naturaleza que el mundo moral son manifestaciones de la conciencia divina, por lo cual podemos definir la belleza, «revelación de Dios en la apariencia esencial de las cosas.» La unidad de la esencia y del fenómeno *percibida en el fenómeno*, es lo que constituye la belleza, que también define Solger *inmanencia de la idea en el individuo*, ó sea total compenetración de la idea y de la forma.

No deja tampoco de tener evidente parentesco con las aspiraciones místicas y neo-platónicas de Schelling y Solger la doctrina del famoso teólogo protestante Schleiermacher, si bien su *Estética*, digna de atención por lo elegante y clara, y sus ilustraciones á los diálogos de Platón, son hoy menos citadas que sus discursos y monólogos religiosos, y sobre todo su célebre *Dogmática*, cuya influencia es tan notoria en el acelerado mo-

vimiento de descomposición racionalista y subjetiva que lleva en nuestro siglo el protestantismo germánico, y que en vano intentó evitar, á su manera, el mismo Schleiermacher.

V

La Estética de Hegel.

Después de Platón, Aristóteles; después de Schelling, Hegel; en pos del genio adivinador y poético, el genio dialéctico, organizador y metódico. Sin el precedente de Schelling, no se concibe á Hegel, como sin el precedente de Fichte no se concibe á Schelling. Pero lo que en Schelling apenas llega á sistema, adquiere en manos de Hegel una trabazón arquitectónica, un rigor lógico inflexible, verdadero círculo de hierro, en que de grado ó por fuerza entran la idea, la naturaleza y el espíritu. Todo lo racional es real, todo lo real es racional. La lógica se transforma en metafísica; las categorías del pensar reflejan exactamente las del sér. La Idea, realidad absoluta, pero realidad próxima á la nada cuando se la considera en la esfera del pensamiento abstracto, lleva en sí, no obstante, el germen y la razón de toda cosa, la plenitud de todos los modos de existencia, que no son más que evoluciones ó manifestaciones diversas de la Idea, sometidas á la ley del ritmo dialéctico. La Idea en sí es el objeto de la Lógica: la Idea fuera de sí, la

Idea inmanente en el mundo de una manera inconsciente, y con plena conciencia en el hombre, es objeto de las otras dos divisiones de la ciencia absoluta, la *Filosofía de la Naturaleza* y la *Filosofía del Espíritu*, que, en realidad, no son más que momentos distintos del *proceso* de la Idea.

Partiendo de estos principios, construye Hegel toda la enciclopedia filosófica con tal carácter de sencillez y de grandeza, que ha fascinado á sus mayores enemigos. Toda la construcción descansa en un postulado gratuito, esto es, en dar valor real y transcendental á lo que es puramente formal: toda ella procede de una abstracción estéril, que la convierte en puro *nihilismo*, para salir del cual no hay más medio que admitir la identidad de los contrarios (el sér y la nada), y resolverlos en un tercer término (el *werden*, ó llegar á ser). Pero admitida esta primera violación de las leyes del pensamiento, todo lo demás se desenvuelve con una potencia sintética, que acaso no tiene igual en la historia de los sistemas humanos. Los anillos de la inmensa serpiente hegeliana se enroscan al árbol de la ciencia, sin dejar fuera de su contacto punto alguno del tronco ni de las ramas. No es la unidad ficticia y puramente exterior de otros sistemas: es una comprensión total y orgánica, que no suprime ni mutila nada, que á su manera lo explica todo, que sigue paso á paso á la vida en sus infinitas evoluciones, que para todo encuentra fórmulas de amplitud extraordinaria, y á veces de grande alcance práctico, y que

junta la riqueza más extraordinaria de conocimientos positivos con el orden y la disciplina más severa, que los somete todos á la ley primordial del sistema.

No se trata aquí de analizar y recorrer íntegra esta construcción, tan vasta como el mundo que ella pretende explicar. No alcanzan á tanto nuestras fuerzas, y sólo un genio igual al de Hegel podría seguirle sin desfallecimiento ni vértigos hasta la cumbre de la especulación. Hegel es el Aristóteles de nuestro siglo, y su monarquía, aunque no menos negada y combatida que la del Estagirita, dura y durará como la suya, no sólo en la filosofía pura (que después de él no ofrece más que retazos de su sistema, derivaciones y rapsodias, ó bien ensayos pobres y raquíticos de sistematización calcados sobre el suyo, aun los que más le contradicen y maltratan, como el pesimismo y el evolucionismo), sino todavía más en el corazón de las ciencias particulares que Hegel trató con tanta superioridad de entendimiento, y á las cuales dió una precisión y un método que antes casi nunca habían tenido. En medio del clamoreo desacordado que por todas partes se levanta contra la Metafísica, todavía los mismos materialistas están viviendo de las migajas de la opulenta mesa de Hegel; y cualquiera que sea el destino que la Providencia reserve á los estudios filosóficos, hoy tan necesitados de una total renovación, y aunque el tiempo, gran depurador de las cosas, anule todo lo que hay de sofístico en la dialéctica hegeliana y en la *Filoso-*

fía de la Naturaleza y en la *Filosofía del Espíritu*, todavía seguirán, por largas edades, informadas de espíritu hegeliano la Filosofía del Derecho, la Filosofía de la Historia, la Historia de la Filosofía, y, sobre todo, la Filosofía del Arte, á la cual levantó Hegel imperecedero monumento en sus *Lecciones de Estética*, obra póstuma publicada por su fiel discípulo y secretario G. Hotho, desde 1835 á 1838.

Esta obra no agota la ciencia estética, como algunos creen: sus grandes vacíos los apuntaremos después, y han sido indicados, y en parte reparados, por Rosenkranz, Vischer, Carrière, Max Schasler, Weisse y otros hegelianos más ó menos puros. Pero estos defectos, que nacen en parte del sistema de Hegel, y en parte mayor todavía del carácter de lecciones universitarias que tiene su obra póstuma no revisada ni completada por el autor, no quitan á la *Estética* de Hegel la gloria de ser el primero entre los libros clásicos de esta moderna ciencia, y, en concepto de muchos, la obra mejor y más duradera de su autor, por lo mismo que en una parte muy esencial es independiente de su sistema, y puede campear y vivir sola. Juicio idéntico al nuestro formulan hoy los más severos críticos de Alemania. «La *Estética* de Hegel (dice Max Schasler), no sólo ofrece el primer sistema completo de una filosofía del arte, que por la profunda vitalidad de la concepción, por la riqueza y variedad de las ideas que contiene, sobrepuja á cuanto habían intentado los predecesores y contemporáneos de Hegel, sino que hasta la

hora presente, á pesar de todo lo que se ha trabajado para completarla y distribuir mejor sus partes principales, no ha sido todavía sobrepujada.»

Lo cual no quiere decir que en Vischer y en todos los demás innumerables sucesores de Hegel no haya muchas cosas que en vano se buscarían en éste, sino que la obra de Hegel tiene la perpetua juventud de las obras del genio, lo cual nunca logran ni alcanzan las obras del talento y de la erudición, condenadas por su índole misma á sustituirse y destronarse unas á otras.

No hemos de omitir, sin embargo, que la *Estética* de Hegel adolece de un defecto capital y grave, que es el de no corresponder exactamente á su título. Si se llamara *Filosofía del Arte*, poco habría que echar de menos en ella; pero para estética general le falta mucho. Y es caso bien raro que una Estética compuesta por el más audaz y poderoso metafísico de nuestro siglo, sea extensa y profundísima en lo que toca á las formas del arte, al sistema y clasificación de las bellas artes y á la teoría particular de cada una de ellas, y sea de todo punto incomparable en lo que pertenece al arte poética, y que, por el contrario, trate con suma rapidez lo que todo el mundo esperaría encontrar de preferencia en unas lecciones de Hegel, es decir, la idea misma de lo Bello, la realización de lo bello en la naturaleza, y la doctrina del ideal artístico. Bajo este aspecto, no hay duda que la *Estética* de Hegel aparece muy incompleta, si la comparamos con otras posteriores de mucho menor fama.

Pero este defecto se convierte para nosotros en una excelencia, y es la razón principal del respeto con que deben mirar este libro y del provecho grande que pueden sacar de él hasta los que más lejanos se hallan del sistema filosófico de su autor. ¡Cuántas prevenciones absurdas, cuántos juicios disparatados sobre la *Estética* de Hegel se evitarían, si los que hablan de ella á tontas y á locas, sólo por haber hojeado sus primeras páginas, buscando allí lo que el autor no ha querido poner, se convenciesen de que el Hegel estético es persona distinta del Hegel filósofo, en casi todo menos en ciertas concepciones generales que luego se guarda muy mucho de aplicar de un modo inflexible á los fenómenos artísticos! No; dígase de una vez para todas: lo que hace admirable la *Estética* de Hegel, es principalmente el ser una estética práctica, una estética *para los artistas*, compuesta por un hombre que no era artista por la forma, pero que por el pensamiento creador era igual á los mayores artistas del mundo, y que poseía, aparte de sus filosofías, el gusto más exquisito y el conocimiento más profundo de la historia y de la técnica del arte. Nada de esto tiene que ver con el proceso dialéctico, y el que no conozca y sienta de este modo la belleza realizada por los grandes artistas en mármoles, en cuadros ó en poemas, no debe escribir jamás de estética, porque no producirá más que insípidas rapsodias morales ó filosóficas.

Hegel nos dió el más brillante ejemplo de lo contrario. ¿Quién más filósofo que él entre los mo-

dernos? Y, sin embargo, cuando llegó á tratar del arte, claro es que no se desprendió de su filosofía, porque ésta era inseparable de su personalidad, y contenía para él la razón del arte, como de todas las demás cosas; pero no sólo dejó su enmarañada escolástica á la puerta de la cátedra, donde iba por única vez en su vida á sacrificar á las Gracias, sino que, comprendiendo que ninguna ciencia necesita, tanto como la Estética, libertad en sus movimientos, y un cierto eclecticismo sereno, emancipado de la tiranía de las fórmulas, se permitió frecuentes infracciones á su método; pareció olvidarse de él por momentos; dió hospitalidad á ideas críticas venidas de todos los puntos del horizonte; no se desdeñó de asimilarse de un modo casi sincrético todos los resultados de la especulación anterior; escribió de literatura como literato romántico de los mejores, fraternizando con Richter y con los Schlegel; escribió de escultura antigua mejor que el mismo Winckelmann; procuró, como dice su discípulo Rosenkranz, «identificarse con la vida espiritual de los pueblos y con su literatura en toda su extensión y hasta en sus producciones más insignificantes;» no fué indiferente á ninguna manifestación artística, y durante toda su vida recorrió sin cansarse (nos lo dice el mismo biógrafo) conciertos y teatros, galerías y exposiciones, perfeccionando con ejercicio tan asiduo la facultad que poseía de comprender y de sentir lo bello bajo las formas más diferentes. El fruto de estos estudios y lo que Hegel valía como crítico se ve en la tercera parte de

su obra, que comprende el sistema de las artes particulares. Nunca la arquitectura gótica, la escultura clásica, la pintura italiana y holandesa, la epopeya homérica, la tragedia ateniense, el drama moderno habían sido juzgados con tan alto señorío de la materia y con una intuición tan penetrante y segura. La mayor parte de sus juicios quedan en pie, y son los que dominan hoy mismo entre los verdaderos artistas y los verdaderos conocedores. Esta parte de la *Estética* de Hegel (que es casi toda ella), es un tesoro inagotable de altas y fecundas ideas, que deben entrar en toda estética futura, venga de donde viniere.

Hay otra parte del libro, la más corta y la que menos vale, los primeros capítulos, en suma, donde el Hegel artista no aparece todavía, y en cambio impera á sus anchas el Hegel metafísico con su genio sistemático y su pasión de las fórmulas. Para este Hegel, la Estética es un capítulo de la *Filosofía del Espíritu*, lo cual explica la rapidez con que está tratado el tema de lo bello en la naturaleza. Hegel considera la belleza artística como muy superior á la belleza natural, porque emana directamente del espíritu, que es siempre más elevado que la naturaleza. La misma hermosura del mundo físico no tiene valor sino en cuanto es reflejo de la belleza del espíritu. De aquí su carácter limitado é imperfecto. Hegel lleva esta doctrina hasta sus últimas consecuencias. Una mala concepción del espíritu humano, sólo por ser libre y consciente, le parece superior á la misma belleza del sol, que no es libre ni tiene

conciencia de sí mismo. No hay belleza verdaderamente bella sino en cuanto participa del espíritu y es engendrada por él.

El arte que Hegel estudia, y el único que considera digno de ocupar la atención de la ciencia, es el arte independiente y libre en su fin y en sus medios, no el arte que sirve de vano pasatiempo ó de vehículo para la verdad práctica y moral. La verdad que el arte manifiesta y hace sensible es de especie más alta: es una manera propia de revelar lo divino á la conciencia, de expresar los intereses más profundos de la vida y las más ricas intuiciones del espíritu. El arte no es ni la religión ni la filosofía; pero cumple el mismo fin con diversos medios. El arte no es tampoco una ilusión ó vana apariencia, pues lo que en el arte llamamos apariencia ó forma sensible es tan esencial como el fondo, y aun (en términos más generales) la verdad no existiría si no apareciese ó se manifestase. Si calificamos de ilusión las formas artísticas, ¿por qué no los fenómenos de la naturaleza y los actos de la vida humana, puesto que más allá de todos estos objetos, que inmediatamente se perciben por los sentidos y la conciencia, tenemos que buscar la verdadera realidad, la substancia y esencia de todas las cosas, el principio que se manifiesta en el tiempo y en el espacio por medio de todas las existencias reales, conservando, no obstante, su existencia absoluta? Esta misma fuerza universal que en el mundo real anda como perdida en un caos de circunstancias pasajeras y determinaciones transitorias, es la que

el arte emancipa de las formas mentirosas de ese mundo imperfecto y grosero, de la arbitrariedad de las pasiones y de las voluntades individuales, revistiéndola de una forma más elevada y más pura, que es creación del espíritu. Las formas del arte, muy lejos de ser apariencias puramente ilusorias, contienen más realidad que las existencias fenomenales del mundo real; el mundo del arte es más verdadero que el de la naturaleza y el de la historia; sus representaciones más expresivas y transparentes tienen, además, una perpetuidad que no alcanzan los seres efímeros de la naturaleza.

Hasta aquí, Hegel está totalmente de acuerdo con Schelling; pero empieza á mostrarse la divergencia en un punto muy importante. Hegel, aun encareciendo tanto la alta realidad del arte, no le da el lugar supremo entre las manifestaciones de lo absoluto; no le considera como la revelación más alta de la Idea. En la misma forma sensible lleva el arte un carácter de limitación. Hay una manera más profunda de comprender la verdad, cuando ésta no va unida á lo sensible, sino que lo sobrepuja, hasta tal punto que no puede el arte contenerla ni expresarla. El cristianismo y la filosofía nos han iniciado en la esfera de los principios abstractos y de las reglas generales, y el mismo artista no puede librarse de esta influencia. De aquí infiere Hegel el más triste y desconsolador vaticinio para el arte: le destierra á la región de lo pasado; á lo menos declara que ha perdido para nosotros mucho de su prestigio y de su vida.

Le consideramos de un modo demasiado especulativo; razonamos con exceso nuestras impresiones. El arte no penetra bastante en nuestra vida, y la crítica y la ciencia estética acabarán por matar la pura sensación artística. Hegel ha atenuado en lo restante del curso esta consideración demasiado pesimista, pero lógicamente deducida de su sistema.

De todos modos, la *ciencia del arte* se impone despóticamente al artista mismo en nuestros tiempos. Y al decir ciencia del arte, no entiende Hegel meras y desatadas reflexiones filosóficas sobre él, sino una verdadera teoría, un organismo, un sistema. Las producciones artísticas son obra del espíritu, y pueden y deben ser estudiadas como lo es el espíritu mismo. El arte está rigurosamente determinado por ideas que interesan á nuestra inteligencia y por las leyes de su desarrollo, sea cual fuere la inagotable variedad de formas que emplea, porque estas formas nunca son arbitrarias: toda forma no es propia para expresar toda idea, y la forma se determina siempre por el fondo, al cual debe ajustarse.

En cuanto al método, Hegel, tan acusado de idealismo intemperante, se declara aquí partidario de la conciliación y empleo simultáneo del procedimiento empírico y del procedimiento racional, de Aristóteles y de Platón, del estudio histórico de las obras de arte y del estudio metafísico de la idea de lo Bello.

Y, ante todo, ¿existe la belleza, existe el arte, objeto de la ciencia? ¿Es lo bello un sentimiento,

un goce, algo meramente subjetivo, ó hay realidad exterior que corresponda á él? El objeto de la ciencia tiene que ser demostrado como necesario; pero para hacer esta demostración hay que acudir á un principio anterior que está fuera del dominio de la Estética, cuando se la considera aisladamente. Hay que aceptar, pues, la idea del arte como una especie de *lema* ó *corolario*, porque sólo en la exposición enciclopédica de toda la filosofía cabe demostrar su naturaleza esencial y necesaria. Ninguna de las ciencias filosóficas particulares tiene en sí la razón de su principio; todas forman parte de un organismo de conocimiento que responde al organismo del sér.

Esta es la razón de otra de las mayores deficiencias que se han notado en la *Estética* de Hegel. Esta Estética no contiene, propiamente hablando, una metafísica de lo bello. Hegel da por sentada y supuesta la idea de lo bello, y se limita á examinar en una introducción los principales aspectos con que el sentido común suele representarse esta idea en el arte. También esta apelación al sentido común sorprenderá á los que no conozcan la *Estética* de Hegel más que de oídas, y se la figuren como un libro lleno de arcanos y jeroglíficos.

Hegel se limita á enseñarnos, por de pronto, que el arte no es cosa que se aprende por reglas, puesto que éstas se refieren tan sólo á la parte mecánica exterior y técnica, de ningún modo á la parte interior y viva de la obra artística, resultado de la actividad espontánea del genio; que

tampoco es una producción irreflexiva ó inconsciente, pues aun el mismo elemento genial tiene que desarrollarse por la reflexión y la experiencia, haciéndose el artista hábil para vencer la resistencia de los materiales de su arte, y perfeccionándose en lo técnico. Prueba, continuando sus modestas enseñanzas, que el genio, para producir algo maduro y substancial y perfecto, debe ser educado por la experiencia de la vida y por la reflexión, sin lo cual no se producen más que obras juveniles de salvaje lozanía y espantosa barbarie, como las primeras de Schiller. Insiste, contra la opinión común, en la superioridad del arte sobre la naturaleza, sin que valga nada en contra decir que la naturaleza es obra de Dios y el arte obra de los hombres, como si el círculo de la actividad de Dios no se extendiese fuera de la materia. «Mucho más honor y gloria resulta á Dios de lo que hace el espíritu que de lo que produce la naturaleza, porque lo divino se manifiesta en el hombre bajo una forma mucho más elevada que en la naturaleza. Dios es espíritu; el hombre, por consiguiente, es su verdadero intermedio y su órgano. En la naturaleza, el medio por el cual Dios se revela, es una existencia puramente exterior. Lo inconsciente es siempre inferior en dignidad á lo consciente.»

El arte pertenece con toda evidencia á la actividad práctica y no á la teórica ó científica; pero no por eso hemos de creer que se dirija exclusivamente á la sensibilidad del hombre, ni que emane del principio sensible, ni que tenga por

fin excitar el placer. Las sensaciones son cosa subjetiva é individual, que admiten como causas los elementos más opuestos, pero que no los contienen; así decimos: sentimiento moral, sentimiento religioso, sentimiento de lo sublime. Una cosa son los diversos estados y modificaciones del sujeto, y otra el objeto y la idea que los produce. Por eso el análisis de las sensaciones y las teorías sensualistas sobre el gusto son inútiles, superficiales y fastidiosas; pasan al lado de la dificultad sin verla. El gusto ó sentido de lo bello no puede penetrar en la parte íntima y profunda de los objetos, porque ésta no se revela á los sentidos ni aun al entendimiento, sino á la razón pura, que conoce lo verdadero, lo real y lo substancial de las cosas.

Con relación á los objetos exteriores, el arte ocupa un término medio entre la *percepción sensible* y la *abstracción racional.* Lo que el arte ve en el objeto no es ni su realidad material, ni la idea pura y general, sino una apariencia ó imagen de la verdad, algo de ideal que en el objeto aparece. Comprende, pues, el lazo interior y armónico de lo ideal y de lo real, y su contemplación es totalmente desinteresada. Crea imágenes, apariencias destinadas á representar las ideas, á mostrar la verdad *bajo formas sensibles.*

Tal es la naturaleza del arte. En cuanto á su fin, nunca puede ser la imitación, trabajo pueril, indigno del espíritu al cual se dirige, indigno del hombre que le produce, y trabajo, después de todo, estéril y vano, porque la copia resultará siempre

inferior al modelo, y cuanto más exacta sea la imitación, menos vivo será el placer. Lo que nos satisface no es imitar, sino *crear*. La más pequeña invención sobrepuja á todas las obras maestras de imitación. Ni se hable de imitar la bella naturaleza. ¿Dónde está el criterio para distinguirla? Además, ¿qué sentido tiene el principio de imitación en la arquitectura, en la música, en la poesía misma, exceptuando la poesía descriptiva, que es el género más prosáico? El arte emplea las formas de la naturaleza, y debe estudiarlas, pero no copiarlas ni reproducirlas. Más alta y noble es su misión. Rival de la naturaleza, como ella y mejor que ella representa ideas, usa de las *formas* como símbolos, y aun las mismas formas las modifica conforme á un tipo más perfecto y puro.

Aunque menos grosera que la teoría de la *imitación*, tampoco la de la *expresión* encuentra gracia á los ojos de Hegel. Por *expresión* entienden los partidarios de esta teoría la representación, no ya de la forma exterior de las cosas, sino de su principio interno y vivo, especialmente de las ideas, pasiones y sentimientos humanos. Pero esta teoría, declarando objeto *esencial* del arte la expresión, lleva consigo la indiferencia respecto del fondo. Toda expresión viva y animada de lo bueno, de lo malo, de lo hermoso, de lo feo, tendrá el mismo derecho á ser considerada como representación artística. El artista podrá ser inmoral, licencioso, impío; pero habrá llegado al *summum* de la perfección cuando exprese fielmente una situación, una pasión, una idea verdadera ó

falsa. Hegel se indigna contra semejante realismo (el de Goethe), que deja reducido el arte á ser una lengua armoniosa, un espejo vivo de sentimientos y pasiones, sin consideración á su valor ético, ni á lo que tengan de noble ó de bajo, haciéndonos participar, con igual indiferencia, «del delirio de las bacantes ó de la indiferencia del sofista.»

Pero no menos que esta indiferencia estética (que se manifestó luego en la fórmula del *arte por el arte)* rechaza Hegel el sistema de la perfección moral. Es cierto que el arte produce efectos morales y civilizadores, templa las pasiones, eleva el pensamiento á una región ideal, contribuye en gran manera á la educación de los pueblos, presentándoles la verdad bajo el velo de símbolos ó de figuras; pero una cosa son los *efectos* del arte, y otra muy diversa su *fin*. Entre la religión, la moral y el arte existe armonía íntima y eterna; pero no por eso dejan de ser formas diversas de la verdad, que deben moverse con entera independencia. El arte tiene sus leyes, sus procedimientos y su jurisdicción particular; no debe ofender el sentido moral, pero él se dirige al sentido de lo bello. Cuando sus obras sean puras, el efecto sobre las almas será saludable; pero su fin *directo é inmediato* no es producir tal efecto. Si invierte los términos, y se propone moralizar como principal objeto, no producirá más que obras frías, que no serán morales ni religiosas, sino sencillamente fastidiosas, porque su autor habrá tenido siempre delante de los ojos la idea abstracta y general, en vez de la forma concreta.

Por otra parte, el problema del arte es distinto del problema moral. El bien es la armonía *buscada;* la belleza es la armonía *realizada.* La moral es el cumplimiento del deber por una voluntad libre, con resistencia, antagonismo y esfuerzo. El arte, por el contrario, nos presenta en una *imagen* visible la *armonía realizada* de los dos términos de la existencia, de la *ley* de los seres y de su *manifestación*, de la *esencia* y de la *forma.* Lo bello es la esencia realizada, la actividad conforme á su fin é identificada con él, feliz, serena, libre en su armónico desarrollo, aun en medio del dolor. Representar la armonía, manifestar lo bello, es el fin del arte. Lo demás nos será dado por añadidura, puesto que la contemplación de la belleza no puede menos de producir un goce tranquilo y puro, incompatible con los groseros placeres de los sentidos, y una predisposición á las resoluciones nobles y á los impulsos generosos, por el estrecho parentesco que media entre el bien, la belleza y lo divino.

Consiste, pues, la idea de lo bello en la unión y armonía de dos términos que se presentan al pensamiento separados y opuestos: lo *ideal* y lo *real*, la *idea* y la *forma*, cuya oposición es, en el fondo, el problema capital de la filosofía.

La *idea artística* no es cualquiera idea: no puede ser una abstracción, porque la abstracción no es capaz de ser representada en forma sensible. El unitarismo musulmán, v. gr., no sirve para el arte. La esencia y la forma deben tener entre sí la misma relación que tienen el cuerpo y

el alma en la organización humana. La idea *concreta* encierra en sí misma el momento de su *determinación* y el de su *manifestación* exterior. Infiérese de aquí que la excelencia y perfección del arte dependerán del grado de penetración íntima y de unidad en que aparezcan la idea y la forma, como nacidas la una para la otra. La más alta verdad en el arte consistirá en que el espíritu haya llegado á la manera de ser que mejor convenga á la idea del espíritu.

Este es el fundamento de las divisiones de la ciencia del arte, porque el espíritu, antes de alcanzar la verdadera idea de su esencia absoluta, tiene que recorrer una serie gradual de desarrollos internos, y á estas modificaciones en el fondo corresponde una sucesión de formas artísticas encadenadas entre sí por las mismas leyes mediante las cuales el espíritu, como artista, adquiere la conciencia de sí mismo. Este desarrollo puede ser considerado de dos maneras: como desarrollo general de las fases del pensamiento manifestadas en el mundo del arte, y como desarrollo particular verificado en formas sensibles de distinta naturaleza, ó en modos particulares de representación, de donde nacen las diversas artes.

Tres son, pues, las divisiones de la Estética: 1.ª, idea de lo bello en el arte, ó sea lo ideal; 2.ª, desarrollo de lo ideal en la historia general del arte; 3.ª, sistema de las artes particulares. La primera parte se subdivide en otras tres (sabido es que Hegel procede siempre por división *trico-*

tómica): 1.ª, noción ó idea abstracta de la Belleza; 2.ª, lo Bello en la Naturaleza; 3.ª, lo Bello realizado por las obras de arte.

Ya hemos dicho que todos estos capítulos son de una brevedad singular. Hegel identifica la belleza con su idea; pero distingue entre la idea y el ideal, que es la idea misma bajo una forma particular. No por eso se entienda que la belleza es la *idea* abstracta, anterior á su manifestación y no realizada, sino la *idea* concreta y realizada, inseparable de la forma. Tampoco es la *idea* una pura generalización ó un conjunto de cualidades extraídas de los objetos reales. La *idea* es un todo, es el tipo, la unidad real y viva que realizan exteriormente los objetos, la armónica unidad que se desarrolla eternamente en la naturaleza y en el mundo moral. Lo que aparece como real á los sentidos y á la conciencia, no es verdadero por ser real, sino porque corresponde á la *idea*.

Siendo la belleza la *idea*, ¿hemos de tener por términos idénticos *belleza* y *verdad?* En cierto modo, sí; pero alguna diferencia hay entre ellos. Lo verdadero es la idea considerada en sí misma, y pensada en su principio universal, sin forma alguna exterior y sensible. *Lo bello es la manifestación sensible de la idea*, la idea confundida é identificada con su apariencia exterior. Lo bello añade siempre una nota á lo verdadero, y por ser inseparables sus dos elementos, tiene carácter de infinitud y de libertad, y es inaccesible á la razón lógica y á la abstracción. La contemplación

de lo bello es contemplación *liberal*, que deja al objeto en su existencia independiente, y excluye del sujeto todo deseo de poseerle y de convertirle en instrumento para sus fines.

Hegel no tiene capítulo especial acerca de lo sublime. Sus ideas sobre este punto hay que buscarlas esparcidas en diversos lugares de su obra, especialmente en el tratado del arte simbólico. Acepta totalmente la doctrina de Kant y de Schiller, pero dándola un matiz más idealista. Lo sublime es una tentativa para expresar lo infinito en lo finito, sin encontrar ninguna forma sensible que sea capaz de representarlo.

Tampoco hace estudio especial de lo ridículo ni de lo cómico, que sólo considera en sus formas literarias, y aun esto de una manera confusa é incompleta. Finalmente, el *humorismo* que se desborda en la Estética de Juan Pablo, está reducido en la de Hegel á los más estrechos límites posibles. Evidentemente, Hegel era *anti-humorista*. Persigue con crítica desapiadada el principio de la *ironía*, fundamental entre los románticos alemanes y base verdadera del *humorismo*. Nada le es tan antipático como esa *virtuosidad* artística, esa petulante *genialidad* divina que no toma nada en serio, ni á los demás ni á sí mismo, y que proclama audazmente la vanidad y la nada de todas las cosas, excepto el propio *yo*. Había repulsión invencible entre la naturaleza sana y robusta de Hegel, y la naturaleza más ó menos enfermiza y egoísta que siempre supone el humorismo. Convertir su propia personalidad en principio y en fin, sacrifi-

car la materia á nuestro capricho, interrumpir el desarrollo racional de un asunto, comenzar arbitrariamente y acabar lo mismo, amontonar caricaturas de pensamiento y de imaginación sin lógica ni substancia, le parece á Hegel una mala especie de originalidad, y, por de contado, mucho más fácil que desenvolver racional y armónicamente un asunto y darle las verdaderas condiciones del ideal, no cosiendo abigarradamente retazos de varios colores, sino dejando que la unidad del asunto se desarrolle armónicamente conforme á sus propias leyes, sin alterarla ni corromperla con pormenores extraños. No tener ningún amaneramiento es la única gran manera, la de Homero y Sófocles, Rafael y Shakespeare. Nada más opuesto á ella que esos juegos imaginativos que aniquilan el acuerdo necesario entre la forma y la idea; esa perpetua tensión del espíritu para alterar las relaciones naturales de las cosas, sustituyéndolas con otras heterogéneas ó falsas. Sólo es tolerable el humorista que reúne, á gran riqueza de imaginación, mucho sentido y profundidad, de tal suerte, que pueda deducir de pormenores accidentales una idea substancial y verdadera.

No menos incompleto que el capítulo sobre la idea de lo Bello en general, es el de lo Bello en la Naturaleza. Hegel estudia muy de pasada los caracteres estéticos del mundo físico, que considera no más que como la primera é imperfecta manifestación de la idea. Grados sucesivos de belleza corresponden al gradual desarrollo de la vida y de la organización en los seres. La belleza

del mineral consiste en la disposición regular de sus partes, y en la fuerza que en él reside y se manifiesta por la unidad. En el sistema astronómico, la belleza resulta de la regularidad de los movimientos de los cuerpos celestes, sometidos á un centro común. En los seres organizados y vivos, lo bello estriba en la reciprocidad y encadenamiento de los órganos, sometidos á la unidad ideal deltipo. Pero siempre y en todos sus grados, lo bello natural es exterior é inconsciente. En rigor, la naturaleza no es hermosa sino para la inteligencia que la ve y la comprende.

La belleza en los seres vivos y animados no es la simple regularidad de las partes ni la simple conformidad de los movimientos á un fin. Todo esto es materia de las ciencias naturales, no de la Estética. La belleza es la *forma total*, en tanto que revela la fuerza que la anima; es la *fuerza* manifestada por un conjunto de formas, de movimientos independientes y libres; es la *armonía interior y viviente* que se descubre al exterior, sin que nos detengamos á considerar la relación de las partes al todo, ni el equilibrio de las funciones, como hace el naturalista.

Además de la belleza de los seres individuales, podemos llamar á la naturaleza bella en su conjunto, no sólo por la disposición orgánica y viva y por la unidad exterior, sino por la oculta relación que tiene con los sentimientos de nuestra alma. Por este carácter simbólico, la belleza física es reflejo de la belleza moral, y una y otra expresiones de la verdad interna. Pero, ora considere-

mos la belleza exterior de la forma abstracta en sus diversos grados (*regularidad*, *simetría*, *armonía*, que Hegel analiza con singular delicadeza, considerando la última como la más elevada entre las formas que no pertenecen todavía á la actividad libre), ora la miremos como unidad abstracta de la *materia* sensible, en su unidad y en su identidad, sin consideración á la forma (pureza de líneas, de colores, de sonidos, etc.), siempre ofrece lo bello natural cierto carácter de imperfección, aunque le contemplemos en su punto más alto, en la vida animal, y aun en el cuerpo humano. En el organismo animal no vemos el punto central de la vida, sino la multiplicidad de los órganos que viven. El cuerpo humano tiene la inmensa ventaja de la *expresión* de la vida del alma, del sentimiento y de la pasión; pero no todos los miembros son capaces de este género de expresión, y hay muchos consagrados únicamente á funciones animales. La vida interna del alma no se nos manifiesta penetrando totalmente la forma exterior del cuerpo. Y aun en el hombre, como sér espiritual, el carácter no se nos muestra simultáneamente en su totalidad, sino por una serie de actos sucesivos y determinados. Además, todo individuo está sujeto á los lazos del mundo exterior; depende de mil condiciones que él no determina, y obra, en gran parte, bajo el imperio de la necesidad; de donde nace lo que se llama vulgarmente prosa de la vida. Además de la contradicción entre los fines de la vida material y los fines nobilísimos del espíritu, el individuo tiene

que prestarse de mil maneras á servir de instrumento á los fines de otro; y *viceversa*, convierte á los demás en instrumentos suyos, impidiéndoles así é impidiéndose á sí propio llegar á un total y armónico desarrollo. De aquí tanto fraccionamiento y dispersión en nuestra vida, tanto esfuerzo individual frustrado, tantos obstáculos para que dé plena muestra de sí la fuerza libre y se realice la belleza.

Todas estas imperfecciones y otras muchas se resumen en una sola palabra: *lo finito*. Ningún individuo, ora pertenezca al mundo real de la naturaleza, ora al del espíritu, goza de libertad absoluta; ninguno puede traspasar los límites de la especie determinada y fija en que está encerrado. Ni la vida animal ni la vida humana pueden realizar la idea bajo una forma perfecta, igual á la idea misma. Por eso el espíritu se ve forzado á satisfacer su ansia de belleza en otra región, la del arte, donde impera otra realidad más alta, la del ideal. La necesidad de la belleza artística está fundada, pues, en las impurezas é imperfecciones de lo real, y en su ineptitud para expresar el desarrollo libre de la vida, y sobre todo de la vida del espíritu.

Hemos llegado á la región de la belleza artística. En ella hay que considerar tres cosas: el *ideal* en sí mismo, la *determinación* del ideal como obra de arte, y las cualidades del artista.

La noción del *ideal* fácilmente se deduce de todo lo expuesto. Es el alma que debe irradiar por todas partes á través de la forma, pero no lo que llamamos alma en la naturaleza inorgánica

ni aun en los seres animados y vivos; no el alma finita y desprovista de conciencia y libertad, sino la infinitud libre del espíritu, que conserva la conciencia de sí mismo en medio de su desarrollo y de su propia manifestación exterior, substancial, sólida, entera. De este modo, la existencia real, finita en sí misma, adquiere la posibilidad de manifestarse, al mismo tiempo, como principio universal y como alma que goza de personalidad.

El fin del arte es, pues, *representar* lo *real* como *verdadero,* esto es, en su conformidad con la Idea que ha llegado á la perfección de la existencia reflexiva. El ideal es, pues, una especie de *purificación*, un Jordán que lava las manchas de lo accidental y de lo externo. Aun el mismo pintor de retratos debe poner en armonía la forma con el alma, sacrificando los accidentes insignificantes y móviles de la fisonomía, para conservar los esenciales y permanentes. Lo ideal es la realidad emancipada del dominio de lo particular y de lo accidental, que son inseparables de todo desarrollo en la esfera de lo finito. Lo ideal, encerrado en sí propio, independiente en medio de lo sensible, encuentra en su propia naturaleza la calma y la felicidad: por eso uno de sus rasgos más esenciales es la inalterable *serenidad*, correspondiente á una naturaleza que se basta á sí misma. Toda existencia ideal participa de la beatitud celeste. Bien ha dicho Schiller: «Lo serio es propio de la vida; la serenidad pertenece sólo al arte.» ¿Y qué es la serenidad sino el triunfo de la libertad concentrada en sí misma, tal como la vemos en los mármoles

antiguos, no sólo en la calma exenta de combate, sino en la lucha y en el dolor? Y aunque en el arte romántico el desacuerdo y la oposición estén llevados mucho más lejos, todavía lo que domina en las obras maestras de la inspiración cristiana es el goce íntimo y profundo en medio del sacrificio, las delicias del dolor, una cierta felicidad que cabe aun en el martirio, lo que Hegel llama con una expresión homérica *la sonrisa en las lágrimas*, expresión de la independencia moral y signo indeleble de la belleza. Para Hegel, el llanto, como simple lamentación, no cabe en el arte.

Hegel desciende luego al estudio del ideal en sus relaciones con la naturaleza. Tenemos aquí la sabida y vulgar cuestión del naturalismo y del idealismo. No hay que decir en qué sentido la resuelve el gran apóstol de la *Idea*. Aun en el arte que parece más externo y formal, en aquél cuyo fondo se nos antoja casi indiferente, en el que reproduce escenas de interés momentáneo, en la pintura holandesa, por ejemplo, es el ideal quien impera y arranca de la realidad prosáica los objetos, convirtiéndolos en creaciones del espíritu, realizadas libremente por su actividad propia. Es una especie de *ironía* que el espíritu se permite con las formas exteriores del mundo real, infundiéndoles eternidad al mismo tiempo que juega con ellas. Pero hay otra idealidad más alta, que consiste en manifestar lo general por medio de lo particular, en desarrollar y hacer visible la oculta esencia de las cosas, sin salir de los límites

de la individualidad viva. La expresión del espíritu es lo esencial en la figura humana, y aquí Hegel, consecuente con su idealismo, se aparta de Lessing, en cuanto á no considerar esencial el desnudo en la escultura. Lo que le parece antiartístico y prosáico es el vestido moderno comparado con el antiguo. Lessing pone el fin de las artes plásticas en la expresión de la hermosura corpórea. Hegel quiere que por esta hermosura se transparente la superior belleza de la Idea, el elemento esencial, enérgico, significativo.

Mirada la cuestión desde esta altura, no tiene sentido la oposición entre lo ideal y lo natural. La naturaleza no es más que el espíritu encarnado: si no es esto, carece de todo valor propio. Lo único que puede disputarse, es si el arte debe preferir *como medio* las formas naturales, ó crear él otras nuevas, más ideales y perfectas. Pero entiéndase siempre que si elige las formas naturales, el interés que en estas formas encontramos no nace de ellas propias. sino de su *valor representativo*. Sólo así la naturaleza común ó vulgar puede entrar en el arte; v. gr.: en la pintura de género, que en los grandes maestros holandeses expresa admirablemente la satisfacción de la vida, su libertad animada, el *confort* ó bienestar doméstico, la poesía algo prosáica de la civilización neerlandesa. Pero hay otra poesía más alta y más ideal, correspondiente á fines más elevados y serios de la naturaleza humana, y éstos claro es que no han de expresarse con formas arbitrarias (nunca lo son las verdaderamente artísticas); pero

pueden y deben ser expresados por formas *simbólicas*, que no son nada por sí mismas, sino manifestación y revelación del espíritu.

Lo ideal no puede permanecer siempre en el estado de pura concepción abstracta. Incluye en su misma idea un elemento particular y determinable, que tiene que manifestarse en una forma determinada. Esta determinación de lo ideal puede considerarse de tres maneras: 1.ª, en sí propia; 2.ª, en su desarrollo, bajo forma de diferencias y oposiciones que exigen una solución; 3.ª, en su determinación exterior.

Lo divino es el centro de las representaciones del arte; pero concebido como unidad absoluta, lo divino no se dirige á los sentidos ni á la imaginación, sino al pensamiento. El arte que sólo dispone de formas concretas y vivas, no puede expresarle directamente, y sólo se acerca á él en los arranques y efusiones de la poesía lírica. Sólo cuando lo divino sale de la abstracción es susceptible de ser representado y contemplado. Así las divinidades politeístas del arte griego. Así en el cristianismo, Dios inmortal viviendo en carne mortal. De un modo menos alto se manifiesta el principio divino, en el alma humana heróica (mártires, santos, hombres llenos del espíritu de Dios). Y finalmente, se muestra, aunque en grado cada vez menor, en toda conciencia y actividad humanas. Claro es que esta doctrina tiene en Hegel un sentido profunda y absolutamente panteístico (además de la profanación de poner las representaciones del paganismo helénico al lado de

la representación de Cristo); aunque alguna parte de ella pudiera ser interpretada en sentido más benigno, si se hallase en autor menos sospechoso, pues es frase y doctrina corriente en los místicos cristianos que *Dios está en el centro del alma*, y que «este centro del alma es la simplicísima esencio de ella, sellada con la imagen de Dios, sin imágenes de cosas creadas.» Pero es evidente que Hegel entiende esto de otro modo, cuando enseña que lo que llamamos *noble*, *excelso*, *perfecto* en el alma humana, no es más que la verdadera *esencia* del espíritu, el principio moral y *divino* que se manifiesta en el hombre, le comunica su actividad viva, y domina la parte inferior y mudable del alma.

El desarrollo del ideal mediante *diferencias* y *oposiciones* es lo que constituye la acción. Es un segundo grado del ideal, menos alto, menos puro que el anterior. No es el estado de satisfacción íntima, de serenidad olímpica, de inalterable beatitud ó de amable inocencia; es la manifestación activa que se caracteriza por el movimiento y la evolución. El *espíritu universal*, perfecto en la plenitud y totalidad de sus atributos, después de recorrer el círculo de manifestaciones particulares que revelan su esencia, sale de su reposo para entrar en un mundo de oposición y contradicción, de dolor y lucha. Cristo padece en carne mortal: la espada del dolor traspasa el corazón de su Madre. La vida humana es campo de batalla, y la fortaleza del espíritu no se mide sino por la fuerza y violencia de la oposición. Entonces el

espíritu se concentra en sí mismo, desarrolla la profunda energía de su naturaleza interna, y hace ruidosa y magnífica demostración de su poder.

Tres cosas hay que considerar en la acción: el estado general del mundo, la situación, la acción misma.

El estado de sociedad más propicio al ideal será el que permita á sus personajes revelar más libremente su alta y poderosa personalidad. De aquí la ventaja de las edades heróicas, que no son ni las edades salvajes, en que el hombre es todavía siervo de la naturaleza y no ha llegado á la plena conciencia de sí mismo; ni las civilizaciones adelantadas, que todo lo regulan, limitan y metodizan por medio de leyes y constituciones.

La *independencia* del héroe es lo que constituye mayormente su carácter estético. Cuando la esfera de actividad del individuo está invadida de todos lados por la esfera social, resulta un mundo prosáico, del cual sólo puede separarse el artista llevando sus personajes á edades remotas ó á países muy lejanos de nosotros, donde no son conocidas nuestra administración ni nuestra policía, ó bien presentándolos en lucha con la sociedad (Karl Moor), ó fuera de ella por efecto de pasión ó demencia (Don Quixote).

No nos detendremos en las condiciones que Hegel asigna á las situaciones artísticas, á los que llama *poderes generales* de la acción, á los personajes y al carácter, porque toda esta doctrina reaparece luego, con nuevos é interesantes desarrollos, en el tratado de la poesía dramática, al

cual más rigurosamente pertenece. Aquí baste indicar que el libro de Hegel, que entre tantas gentes pasa por pernicioso y vitando, contiene las declaraciones más francas, más insistentes y más precisas en favor de la moralidad artística. Sólo «los principios eternos de la religión, de la moral, de la familia, del Estado; los grandes sentimientos del alma, el amor, el honor,» le parecen dignos del arte. Admite, como no podía menos, la conveniencia artística y aun moral de ciertas representaciones de lo malo y de lo feo; pero nunca constituyendo el fondo y el objeto principal de la acción, «porque lo perverso y feo del fondo excluye lógicamente la belleza de la forma.» Condena con el mayor rigor esa «sofística de las pasiones, que intenta representar lo falso con los colores de lo verdadero, y sólo consigue mostrarnos un sepulcro blanqueado.» Pasiones como la envidia, la cobardía, la bajeza, le parecen siempre repugnantes; no así otras como la soberbia y el abuso de la fuerza, que pueden aparecer realzadas por la fortaleza de carácter ó atenuadas por el fin á que aspiran los personajes.

«El mal *en sí* (añade) no tiene interés alguno verdadero, porque de lo falso no sale más que falsedad; los grandes artistas, los grandes poetas de la antigüedad, nunca nos ofrecen el espectáculo de la perversidad absoluta, á que quieren acostumbrarnos los modernos...» El verdadero ideal, hasta cuando aparece bajo las formas de la pasión, la realza, la ennoblece y purifica. Lo *patético*, en su sentido puro é ideal, no es un movimiento ca-

prichoso y desarreglado del alma, sino un principio noble, que se confunde con una gran *idea*, con una de las verdades eternas del orden moral y religioso; una potencia del alma esencialmente legítima, que contiene ó implica uno de los principios eternos de la razón y de la voluntad. Esta verdad moral, este principio eterno, descendiendo al alma del hombre bajo la forma de una grande y noble pasión, constituye el *carácter*, que es el punto culminante de la representación ideal y la piedra de toque del valer del artista ó del poeta.

Nadie ha tratado con más profundidad que Hegel este punto de los *caracteres*. Los quiere *ricos* y complexos, no limitados á una sola cualidad, porque entonces serían meras abstracciones ó seres alegóricos, sino hombres reales y completos, con una cualidad dominante, á la cual se subordinan otras muchas. Los quiere llenos de *vitalidad*, sencillos y fecundos, con unidad y variedad á un tiempo, como los de Sófocles y los de Shakespeare, verdaderos individuos con fisonomía propia y original. Y últimamente, los quiere *fijos* y constantes, porque la indecisión es la ausencia de carácter; pero no quiere que esta *fijeza* excluya las contradicciones inherentes á la naturaleza humana, sino que la unidad é identidad del carácter se sobreponga á todo; que el personaje se determine por sí propio, y trace y siga con firmeza un designio, al contrario de Werther y de tantos otros personajes insanos y enfermizos como pululan en la literatura romántica. «El arte verdadero y sano no representa lo enfermizo y falso, lo

que carece de consistencia y decisión, sino lo verdadero, sano y fuerte. El hombre no realiza el ideal sino cuando procede como persona libre, desplegando toda la energía y constancia que pueden darle el triunfo.»

Bajo la rúbrica un tanto escolástica de *determinación externa del ideal*, ó sea relaciones del arte con la naturaleza, dice Hegel cosas tan sencillas como discretas contra el arte puramente descriptivo, que olvida las ideas y sentimientos del alma humana, verdadero fondo de toda obra estética, para conceder, en cambio, no justificada importancia al elemento pintoresco, al color local, á los trajes y á los muebles, á todo el aparato arqueológico que no tiene más objeto que ocultar por medios artificiales la penuria de ideas, la falsedad de las situaciones y la pobreza de los caracteres. No por eso debe olvidar el arte la oculta simpatía que existe entre el hombre y lo natural, ni olvidar tampoco que hay artes (la poesía épica, la pintura) donde buenamente cabe mayor fidelidad y riqueza de detalles, siempre que los anime y dé valor alguna secreta afinidad entre la acción y el teatro donde pasa, y todavía más cuando se trata de aquellos objetos que libremente modifica y emplea para sus fines la voluntad humana, estampándoles el cuño de su propia personalidad; v. gr., los metales, las piedras preciosas, el oro, la púrpura y el marfil. En cuanto á la satisfacción de las necesidades físicas, el ideal exige gran sencillez de medios, emanados directamente de la actividad humana, no múltiples y facticios. Así, los héroes

homéricos preparan su propia comida, sus armas y su lecho, y estas descripciones producen maravilloso efecto, porque se ve en ellas la alegría y novedad de la invención, y el placer del trabajo fácil y liberal. Tales objetos ya no parecen inanimados, sino creaciones propias y directas de la personalidad humana.

Por lo que toca á la relación de la obra de arte con la capacidad y gusto del público, Hegel se inclina á un prudente eclecticismo, tan lejano de la manía arqueológica que bajo pretexto de *color local* produce obras sólo inteligibles á un grupo de eruditos, como del anacronismo sistemático (v. gr., el de la tragedia francesa), que da á los hombres de otros tiempos el lenguaje, los hábitos y maneras de los de nuestros días. Hay que respetar á un tiempo (dice Hegel) los derechos del arte y los del público, lo cual se logrará basando siempre la obra en alguna de las ideas esenciales del espíritu humano ó en los intereses generales de la humanidad, no dando demasiada importancia á ciertos pormenores de época, pero cuidando de penetrar por simpatía en el alma de otras edades, cuando el asunto sea histórico ó leyendario. Obligado está el artista, en todo lo que sea esencial, á respetar los rasgos históricos ó tradicionales; pero debe al mismo tiempo poner la idea fundamental de su obra en armonía con el espíritu de su siglo y el genio de su nación. Esta es la excusa que tienen ciertos *anacronismos* en el arte. Algunos son hasta necesarios, y otros indiferentes. Por otra parte, de estos anacronismos no se ha

librado nadie: los personajes de Homero son, sin duda, mucho más civilizados que lo eran los personajes reales de la edad homérica, y los de Sófocles parecen casi contemporáneos nuestros.

La sección consagrada *al artista*, á las facultades productoras *(imaginación*, *genio*, *inspiración)*, á la diferencia entre el *genio* y el *talento*, á la *manera*, al *estilo* y á la *originalidad*, abunda en observaciones delicadísimas; pero contiene poco nuevo para quien esté ya versado en los escritos estéticos de Schiller, de Schelling y de Juan Pablo. Hegel, por lo mismo que poseía la más alta originalidad del genio filosófico, no tuvo nunca la desacordada y absurda pretensión (tan frecuente en los tratadistas franceses de la escuela cartesiana) de inventarlo todo de nuevo, de escribir como si nadie hubiese escrito antes (cosa, en último resultado, tan fácil como estéril), y de sacar de su cabeza un cuerpo íntegro de ciencia, para ofrecerlo á la admiración del género humano. Al contrario, en este libro de Estética hizo especial estudio de no perder ninguna de las ideas útiles consignadas ya por sus predecesores. Lo mismo han hecho los estéticos que han seguido á Hegel, y ésta es la principal razón de que en Alemania la Estética sea una ciencia, y no lo sea, hablando con estricto rigor, en ninguna otra parte. El deslinde entre la imaginación activa y creadora, y la capacidad puramente pasiva de recibir imágenes y recordarlas, estaba hecho en términos definitivos por Richter, con su teoría de los genios masculinos y femeninos; pero Hegel repitió este aná-

lisis con talento psicológico muy superior. El sentido particular, que permite al artista comprender la realidad en sus formas más diversas y grabar indeleblemente en su espíritu las imágenes de las cosas; la necesidad (no incompatible ni mucho menos con el idealismo hegeliano) de explotar los inagotables tesoros de la naturaleza viva, en vez de encerrarse en eí pensamiento puro y en la generalidad abstracta; el alto papel que en la preparación artística desempeña la memoria, facultad la más desacreditada de todas las humanas, pero no á los ojos de Hegel, que la supone inseparable de todo gran entendimiento; el consejo de *ver mucho*, *oir mucho*, *vivir mucho*, *retener mucho*, extender la curiosidad sobre un número infinito de objetos, é interesarse por todos como hizo Goethe, penetrando el lado individual y particular de las cosas, son documentos de humilde apariencia, pero de muy jugosa y práctica sabiduría. Verdad es que toda esta educación exterior y realista la subordina Hegel á la manifestación de la verdad absoluta ó del principio ideal de las cosas, verdadera alma de la obra artística, *idea* que debe haber sido meditada por el genio creador en toda su extensión y profundidad. En esto se funda la alta importancia de la *reflexión* en la obra artística. Pero aunque el fondo del arte sea substancialmente el mismo que el de la filosofía y el de la religión, no entiende Hegel que pueda ser presentado nunca en forma de pensamiento filosófico. La imaginación revela á nuestro espíritu la razón y esencia de las cosas, pero no

en su principio ó concepción general, sino en una forma concreta, en una realidad viva, amoldando el elemento racional á la forma sensible, por lo cual, al lado de una razón enérgica y activa, se requiere en el artista una sensibilidad viva y profunda. Hegel mira con el mayor desprecio el *error grosero* de los que imaginen que obras como los poemas homéricos han podido formarse de una manera inconsciente, como un ensueño ó visión del poeta.

No por eso desconoce Hegel el carácter *semidivino* de la inspiración, que no responde ni á las excitaciones sensibles ni al trabajo reflexivo. ¿Y cómo había de desconocerlo, si en su sistema medio teosófico es la *Idea divina* quien verdaderamente habla á los mortales por boca del genio artístico? Pero repito que en Hegel hay dos hombres: uno, el metafísico, y otro, el conocedor inteligente de la historia del arte. Éste sabe muy bien que producciones admirables, como las odas de Píndaro, y la mayor parte de los edificios y muchos cuadros y estatuas, han nacido al calor de circunstancias exteriores, y son propiamente *obras de encargo*, en las cuales el artista ha tenido que inspirarse sobre un tema dado. Pero esto sólo en apariencia perjudica al libre desarrollo de la inspiración, y en muchos casos le ha favorecido, cuando esas circunstancias exteriores, que representan en este caso el *elemento natural y sensible* del arte, se han encontrado en oculta armonía con la genialidad del artista. Poco importa que el asunto venga de fuera: lo importante es

que el artista se penetre de él con interés real y vivo, y sienta en su mente animarse el objeto, que no le dejará reposar hasta que el artista le haya dado la vida inagotable de la forma perfecta.

Hegel es decidido partidario de la *objetividad* é impersonalidad, propias del grande arte; y mira con aversión la poesía subjetiva sin contenido de valor humano, y los caprichos fantásticos del humorismo. Para él es dogma de absoluta certidumbre que el genio debe absorberse enteramente en su obra, convirtiéndose en una *forma viva*, dentro de la cual se organice y desarrolle la *idea*. Su alma entera ha de penetrar y vivificar el asunto y ser penetrada por él. El desdén hacia el argumento, y la exageración de la individualidad, lleva á la *manera*, que está en oposición directa con el verdadero principio de lo ideal. Sólo en la parte exterior de la obra puede campear lo que en buen sentido se llama *manera* de cada artista, es decir, su modo particular de representación y de ejecución, y aun allí fácilmente se cae en la rutina, en el procedimiento mecánico, en la habilidad manual. La verdadera *originalidad* es inseparable de la *objetividad*.

Sería tarea de todo punto inútil, y por otra parte imposible, exponer, con la misma prolijidad que hasta aquí, el contenido de las dos últimas partes de la *Estética* de Hegel, y esto no ciertamente porque ofrezcan nada de sutil y tenebroso, sino, al contrario, porque su transparencia y lucidez extraordinarias las hacen perfectamente accesibles á cualquier hombre culto

(aunque no esté iniciado en los misterios de la especulación germánica), sin necesidad de ningún otro comentario ó preparación. Por otro lado, el mérito mayor de esta parte inmortal de la obra de Hegel no consiste (como ya he advertido) en las líneas generales, sino en la riqueza extraordinaria de detalles y de ejemplos, en la amplitud de la exposición, en la parte crítica, que ningún análisis puede aspirar á reproducir. Además, no todo pertenece á Hegel: mucho lo hemos visto ya, mucho hemos de verlo, con notable ventaja, en otros autores. No resistimos, sin embargo, á la grata tentación de dar una idea muy sumaria de estas dos partes de la construcción hegeliana.

Hemos dicho que la segunda comprende el estudio de *las formas particulares de lo ideal.* Nadie ignora, por superficial conocimiento que tenga de la filosofía de Hegel, que el ritmo dialéctico (tesis, antítesis, síntesis) se manifiesta siempre en forma trilógica. Tres son, pues, los momentos esenciales de la idea, que en el reino de la Belleza se traducen por tres formas particulares de arte, engendradas por la fuerza propia é inherente á la idea misma. Estas tres formas son: *el arte simbólico*, *el arte clásico* y *el arte romántico*. En el *arte simbólico*, la idea, todavía abstracta é indeterminada, busca, sin encontrarla, una expresión ó manifestación perfectamente adecuada á su esencia. Como no lo consigue, se pierde en esfuerzos impotentes para dar forma á sus concepciones vagas y poco definidas, y altera, confunde y estropea las formas del mundo real va-

liéndose de relaciones arbitrarias. El arte simbólico, no llegando á combinar la forma y la idea, las presenta como términos desproporcionados y heterogéneos. En el *arte clásico*, la idea (que no es ya abstracta ni indeterminada), determinándose con plena conciencia en su actividad libre, encuentra en su propia esencia la forma exterior adecuada, realizándose así la armonía perfecta de la *idea* como individualidad espiritual y de la *forma* como realidad sensible y corpórea. Pero la Idea no puede detenerse en esta perfecta armonía, y aspira á sobrepujar la forma, llegando á la espiritualidad pura y concentrándose en sí misma. El arte de la perfección finita cede ante el arte de la aspiración infinita. Y entonces nace la *forma romántica*, que, encontrando insuficientes las formas del mundo exterior, rompe la armonía del arte clásico, y produce una excisión de fondo y forma, en sentido opuesto al del arte simbólico. El *arte romántico* es el arte del mundo interior y de la libre espiritualidad.

Esta división hegeliana de la historia artística puede ser juzgada desde dos puntos de vista distintos, y, según la miremos de uno ó de otro modo, podremos encontrarla ingeniosa y falsa, ó verdadera y profunda. Si se la mira como concepción filosófica *a priori*, dependiente del sistema de Hegel, adolece del vicio radical de todo el sistema, comenzando por la Lógica, de la cual no es más que un caso particular. Pero para nosotros es muy dudoso que Hegel hiciese su clasificación *a priori*: creemos que empezó por deducirla de los he-

chos artísticos, y que luego intentó razonarla conforme á su sistema. La prueba es que esta clasificación subsiste é impera todavía en la crítica, y es generalmente aceptada por muchos que no son hegelianos, puesto que, en realidad, agota todas las formas *históricas* del arte, aunque no todas las posibles. Es, pues, una clasificación *a posteriori*, y ésta es su fuerza, por más que una ilusión metafísica, muy natural en todo filósofo idealista, hiciese creer á Hegel que con su sistema *construía* la historia, cuando precisamente era la historia la que construía su sistema, y le daba solidez y condiciones de duración. Porque, efectivamente, lo que hizo Hegel fué añadir un nuevo miembro á la clasificación, vulgarísima en su tiempo y enteramente histórica, de *arte clásico* y *arte romántico*. En el primero entraban naturalmente las obras de Grecia y Roma y las de sus imitadores modernos; en el segundo, las producciones dictadas por el espíritu de los pueblos cristianos, en aquello en que más se apartan de la antigüedad. Pero es evidente que esta clasificación pecaba de incompleta, quedando fuera de ella la poesía de los Hebreos, y todo el arte oriental de la India, de la Persia, del Egipto, etc., que evidentemente no eran ni arte clásico ni arte romántico, como no se tomasen estas palabras en sentido latísimo y algo violento, como hacían Juan Pablo y los Schlegel. Hegel cayó en la cuenta de esto, y completó felizmente la clasificación con el *arte simbólico*, siendo para él no pequeña fortuna poder encerrar en *tres* términos todas las manifesta-

ciones artísticas. Si llega á haber una más, la ley del ***ritmo dialéctico*** y de los momentos esenciales hubiera sufrido no pequeño menoscabo. Por ahora parece que no hay peligro, puesto que nadie sostendrá en serio que el llamado arte realista ó naturalista moderno (parodia ó degeneración grosera del más decrépito romanticismo) pueda considerarse como una forma de arte nueva, digna de alternar con la simbólica, con la clásica ó con la romántica.

En casi todas las doctrinas artísticas de Hegel hay que hacer la misma distinción entre la apariencia *apriorística* y la realidad experimental. El que haga esta distinción, podrá sacar de la *Estética* todo el fruto que en tanta abundancia contiene, sin contagiarse para nada de la metafísica hegeliana.

El nombre de *arte simbólico* debió de ser sugerido á Hegel por los escritos de Schelling y de Solger, si bien uno y otro, en sus obras de Estética, se habían mantenido fieles á la clasificación bimembre del arte. Hay que conceder á Hegel lo que es suyo, y marcar bien la diferencia que media entre él y sus predecesores. Para Schelling y Solger, todo arte era simbólico; para Hegel, el simbolismo no es más que una forma particular, la primera y más imperfecta del arte. En rigor, ni siquiera es arte puro, sino ***precursor del arte.***

El símbolo de que habla Hegel no es el tipo simbólico general que se encuentra en toda concepción artística, en lo clásico como en lo romántico, sino aquella especie de simbolismo par-

ticular, desproporcionado, gigantesco, enigmático y misterioso, á veces grotesco, que caracteriza los monumentos orientales, cuya forma sensible, que en sí no nos agrada ni satisface, nos invita á penetrar en un sentido más recóndito y profundo. Toda mitología es simbólica; pero en los mitos griegos hay perfecta adecuación de la idea y de la forma: no así en los orientales. Sólo cuando *la libre subjetividad* (personalidad) sustituye á esas concepciones obscuras y mal definidas, desaparece el arte simbólico para ceder su puesto al arte clásico, que representa sus dioses como verdaderas personas morales, libres y completas en sí, y admirables por sí propias, sin el cortejo de una idea general. Entonces el simbolismo suele refugiarse en los atributos ó accesorios de las divinidades, cuando antes constituía la divinidad misma.

La ausencia de *personalidad* y de *libertad* es, pues, lo que caracteriza al arte simbólico. Lentamente, por una evolución progresiva, va desarrollándose el *símbolo*, hasta confundirse con el arte verdadero. Hegel estudia paso á paso este combate entre el fondo y la forma, desde el símbolo *inconsciente* hasta el *simbolismo reflexivo*. Es lo que pudiéramos llamar la *Simbólica* de Hegel, muy distinta ciertamente de la de Creuzer, aunque inspirada en parte por ella.

En el grado más bajo del arte y del símbolo, el fondo y la forma, el espíritu y la naturaleza, Dios y el hombre, se confunden é identifican. Es lo que Hegel llama *unidad inmediata,* en la cual in-

cluye, con evidente yerro histórico, la misma religión del *Zendavesta*. En el segundo grado, el fondo y la forma aparecen como separados y opuestos. Tenemos entonces el ***simbolismo de la imaginación***, representado especialmente por la religión, el arte y la poesía de la India; arte que, en medio de su imponente grandeza, «precipita al sér universal en las formas más innobles del mundo sensible.» A Hegel le era profundamente antipático el indianismo de los Schlegel y de Schelling, y no acertaba á ver en los poemas sánscritos más que «quimeras extravagantes y monstruosas.» Toda esta parte de su obra se resiente algo de esta prevención suya. Hegel es el único panteísta moderno que no ha sentido afición ni cariño hacia la India, quizá por ser el suyo un panteísmo dialéctico, y de ninguna manera cosmológico y naturalista, como el de Schelling. Aparte de esto, y sin participar de las exageraciones de la crítica de Hegel, nos inclinamos á creer con él que en la literatura sánscrita es más lo desmesurado que lo sublime, más lo fantástico que lo poético, más lo enigmático que lo racional; y que la influencia de este arte y de esta cultura no puede menos de producir, y está produciendo ya, á la cultura europea más daño que provecho, apartándola cada vez más de los senderos del buen gusto, que lleva siempre consigo cierto carácter de *limitación;* pero limitación saludable é inherente á todo desarrollo racional de la actividad humana.

No negaremos, sin embargo, que Hegel, domi-

nado por un helenismo algo intransigente, exagera este punto de vista suyo hasta sacrificar el arte del Indostán, no sólo á la poesía de los persas, sobre la cual ha hecho delicadísimas observaciones (inspiradas quizá más por la lectura del *Diván* de Goethe que por la de Sadi, Hafiz ó Firdusi), sino al arte del Egipto, en el cual le parece encontrar *la verdadera simbólica*, un principio espiritual más emancipado de la naturaleza física, una conciliación más alta de la idea y la forma, mayor tendencia al arte puro manifestada por el *emblema*, una elección más inteligente de las formas simbólicas y mayor disciplina en los esfuerzos imaginativos. Por caso verdaderamente singular y digno de consideración, el más idealista de los filósofos se siente dominado invenciblemente por el punto de vista plástico, en cuanto pone el pie en el terreno de la Estética. La mayor perfección é independencia de la figura humana, sobre todo en las obras de las primeras dinastías, anteriores al despotismo de los cánones *hieráticos*, le basta para declarar la superioridad del genio egipcio (casi nulo en el arte superior y primero de todos, en el arte literario) sobre la opulenta y espléndida poesía de las grandes epopeyas y de los admirables himnos sacros, nacidos á orillas del Ganges. Es enorme injusticia, y lo era todavía más en tiempo de Hegel, cuando ni siquiera los más notables monumentos que hoy conocemos del arte egipcio habían salido á flor de tierra, declarar á ese pueblo, tan propenso á caer bajo el yugo del canon, *el único pueblo oriental verdaderamente*

artístico, y esto en cotejo, no ya sólo con el pueblo de los *Vedas*, del *Ramayana* y del *Mahabarata*, sino con la misma divina é incomparable poesía de los libros santos, si bien en cuanto á ésta, Hegel, que la sentía muy bien, procura salvar la dificultad, declarándola todavía más *sublime* que *bella*, por la superioridad y el dominio que en ella tiene lo infinito sobre lo finito, y por la enorme distancia que los separa.

Bajo el nombre poco feliz de *simbólica reflexiva*, como si fuesen *irreflexivas* todas las manifestaciones del arte oriental que hasta ahora viene describiendo, agrupa, ó más bien confunde Hegel verdaderos géneros poéticos, como la *fábula*, la *parábola*, el *proverbio*, la *metamorfosis*, la *poesía didáctica* y la *descriptiva*, y procedimientos de estilo, tropos y figuras tales como la *metáfora*, la *alegoría* y la *comparación*, de donde resulta un conjunto sobremanera abigarrado. Todas las formas de arte y de estilo, cuya base es la *comparación*, es decir, todas aquellas en que la idea se pone expresamente como distinta de la forma sensible que la representa; todas las que dependen de una combinación accidental, son para Hegel formas de transición, que marcan el paso del arte simbólico al arte clásico, y constituyen la simbólica *reflexiva*, en que el fondo de la representación no es ya lo absoluto, sino algo *finito*. La teoría general es obscura, y, además de obscura, embarazosa é inútil. Se ve que Hegel ha querido echar á toda costa un puente entre el arte simbólico y el arte clásico, y olvidando que éste

había tenido en sus primeros pasos un simbolismo análogo al oriental, y del cual nunca dejaron de persistir vestigios, aun en las obras más perfectas de la escultura helénica, ha apartado los ojos de esta transición histórica tan obvia, y se ha perdido en un laberinto de clasificaciones retóricas, que en rigor no se aplican á ningún período del arte, sino á éste considerado en su totalidad, independientemente de toda determinación histórica, puesto que la metáfora, la comparación y la alegoría son medios que usa el arte clásico lo mismo que el romántico y el simbólico; y lo mismo decimos de los géneros, aunque haya algunos predilectos ó más propios de cada una de las grandes épocas artísticas.

En los pormenores hay siempre mucho que aplaudir, aunque se les pueda aplicar el sabido *sed nunc non erat his locus*. Sobre todo, está notado con singular talento el contraste entre la *poesía didáctica* y la *poesía descriptiva*, géneros igualmente mancos é incompletos, aunque por razones opuestas: el uno porque presenta ideas generales en su forma abstracta y prosáica; el otro porque reproduce, sin idea, las formas sensibles del mundo exterior, que no tiene derecho á figurar en el arte sino como manifestación del espíritu ó teatro de su desarrollo. Claro es que uno y otro género admiten verdadera poesía, pero mucho más en los episodios que en el conjunto. Ni la forma sin la idea, ni la idea sin la forma: el desacuerdo entre ambos elementos es el vicio capital del arte simbólico; su perfecta armonía es el triunfo del arte clásico.

No hay que encarecer el amor con que Hegel estudia el desarrollo del *ideal clásico*, el valor estético de la concepción *antropomórfica*, la serenidad inalterable de los dioses inmortales (que llevaba consigo, cierto es, y él lo confiesa, la exclusión de toda una fase de la existencia: el mal, el pecado, el dolor, el remordimiento....), la reacción del politeísmo griego contra la simbólica oriental, cuyas formas animales va lentamente degradando, hasta hacerlas expresivas de la parte ínfima y servil de la naturaleza humana; la derrota de los antiguos dioses (encarnación ciega y salvaje de las fuerzas naturales), y el triunfo del espíritu en las nuevas divinidades personales y libres; las creaciones informes y caóticas de la imaginación desarreglada; los elementos *telúricos, astronómicos* y *titánicos* huyendo ante la luz purísima de la *Idea* ó teniendo que refugiarse en el secreto recinto de las asociaciones *mistagógicas*. Hoy que la ciencia de la *Mitología comparada* avanza á pasos de gigante, estas páginas de Hegel nos parecen algo anticuadas, como la misma *Simbólica* de Creuzer, en la cual manifiestamente se apoyan; pero lo que Hegel pierde como mitólogo, lo gana como crítico de arte, en la determinación puramente estética del ideal clásico, al cual ha consagrado páginas cuya alta (y algo melancólica) serenidad rivaliza con la de las mismas estatuas. ¡Con qué profunda sagacidad está notado, en medio de tanta armonía, un germen de desacuerdo entre la bienaventurada grandeza del espíritu y la belleza exterior y corpórea; por donde

se engendra en el ánimo, ante los mármoles de más pura idealidad, cierto vago sentimiento de tristeza, que anuncia la proximidad de un principio de destrucción oculto en la forma misma, como si aquellas existencias divinas sometidas, en medio de su Divinidad, á la inflexible ley del Destino, se quejasen á un tiempo de su felicidad celeste y de su existencia física! Esta contradicción interna entre el mundo moral y la realidad sensible, acabará por destruir la *paz divina* de la antigua plástica, manifestación la más genuína del ideal clásico, y abrirá la puerta al arte romántico. La transición apunta en cuanto los dioses del arte clásico comienzan á abandonar la serenidad silenciosa de lo ideal, para descender á la multiplicidad de las situaciones individuales y al conflicto de las pasiones humanas; cuando lo divino comienza á absorberse en lo finito, y el elemento *particular* se desborda sin regla ni medida, destruyéndose los Dioses en fuerza de su propio *antropomorfismo*, anulado por el progreso de la conciencia filosófica y religiosa, que le sustituye con otro ideal de incomparable pureza. Así como el arte simbólico termina por la excisión de la forma y de la idea en una porción de géneros particulares (*comparación*, *fábula*, *enigma*, etc.), así el arte clásico termina por la *sátira*, género de oposición y descomposición, género eminentemente prosáico (y por eso más propio de los romanos que de los griegos), género que vive del contraste entre el mundo real y los principios de la moral abstracta. La sátira tiene desgracia entre

los estéticos alemanes, que generalmente se niegan á reconocerla todo carácter lírico. Y no menos desgraciados suelen ser ante esa Estética los romanos, cuya literatura, calificada en su totalidad por Hegel de *eminentemente prosáica*, viene á reducirse, según él, á expansiones diversas del genio satírico, lo mismo en la poesía que en la historia y en la oratoria. «El espíritu del mundo romano (añade nuestro filósofo) es el dominio de la ley abstracta, la destrucción de la belleza, la ausencia de serenidad en las costumbres, el sacrificio de la individualidad.» Si se quiere protestar contra tan rigurosa sentencia con los nombres de Lucrecio y de Catulo, de Horacio y de Virgilio, Hegel nos contestará, quizá con razón, que eran ingenios totalmente *helenizados*, y que su pueblo no los entendió ni gustó de ellos.

El arte *romántico* (sinónimo para Hegel de arte cristiano) se caracteriza por el principio de la *subjetividad infinita*. El arte clásico había sido la representación perfecta del ideal, el reino de la Belleza: nada más bello se ha visto ni verá. Pero hay algo todavía más elevado que la manifestación bella del espíritu bajo la forma sensible; y es la conciencia que el espíritu adquiere de su naturaleza *absoluta é infinita*, la cual lleva consigo la absoluta negación de todo lo finito y particular. «La llama de la *subjetividad* devora todos los dioses del Panteón clásico.» Pero esta subjetividad infinita ha de realizarse en alguna forma, no suficiente y adecuada, es cierto, pero al cabo forma artística y sensible, cuya más alta expresión es la

naturaleza humana en su vida interna y personal. El arte romántico es, por decirlo así, *la historia íntima del alma*, y bajo este aspecto es riquísimo, mucho más que el arte antiguo, en manifestaciones diversas de la conciencia humana y del principio individual, en afectos, pasiones y conflictos morales. Como ya no es la belleza el principio esencial (no se olvide nunca que Hegel no define el arte por la *belleza*, sino por la *idea)*, el arte nuevo admite en proporciones mucho mayores que el antiguo lo *real* con sus imperfecciones y defectos, lo indiferente, lo vulgar y hasta lo feo. La Estética de lo *feo* es importantísima en el arte romántico, que, por el contrario, no aspira á reproducir la belleza ideal en el reposo infinito, sino que tiende, como á úitimo término de su desarrollo, á la espiritualidad pura é invisible, á la región levantada sobre todo sentido, donde ninguna forma hiere los ojos y ningún son vibra en los oídos. Si la escultura es el arte clásico por excelencia, la música y la poesía lírica son, por excelencia, artes románticas, que dejan oir su acento hasta en la epopeya y en el drama, y esparcen sobre las creaciones de las artes figurativas una atmósfera de sentimiento profundo.

Tres momentos principales ofrece en su desarrollo el arte romántico: 1.°, el momento religioso, en que la vida de Cristo, su muerte y su resurrección son el centro de las representaciones artísticas; 2.°, el momento de la *actividad humana*, en que el interés se concentra en el principio *personal* ó individualista, y en las virtudes que de él

emanan, *honor*, *amor*, *fidelidad;* en una palabra, todos los sentimientos y deberes de la caballería romántica: podemos llamar á este segundo momento *arte caballeresco;* 3.°, *el momento de la independencia formal ó exterior de los caracteres y de las particularidades individuales*, ó, lo que es lo mismo, la exageración del individualismo y del espíritu de aventura, el predominio de lo accidental, errabundo y caprichoso, que marcan la ruína y disolución del arte romántico en formas tales como el *realismo* de la pintura de género y el *humorismo.*

Es imposible dar idea de la riqueza de desarrollos que contiene esta especie de poética romántica. Hegel recorre, no sin resabios panteístas y heterodoxos, pero con cierta unción religiosa, que no parece afectada, las diversas expresiones del amor divino en el arte. Sobre el gran misterio de la Redención, sobre el culto de la Virgen, sobre el espíritu de la Iglesia, tiene páginas de verdadera elevación y aun de exquisita ternura; pero no faltan sombras que impiden detenerse mucho en esta parte del libro, peligrosa para ciertos espíritus por su propia vaguedad mística. En cambio, puede elogiarse y recomendarse sin reparos todo lo que se refiere al ideal caballeresco y á los sentimientos que de él emanan, los cuales Hegel, quizá sistemático en demasía, refiere todos al principio individualista, con exclusión de toda idea de un orden más general, con lo cual deja en la sombra el aspecto *social* é *histórico* de la caballería, reducida por él á «la independencia

personal, que se satisface en sí misma.» El empeño de ver en todo antítesis radicales entre el arte moderno y el arte antiguo, le llevó á exagerar el carácter disperso é individualista del mundo caballeresco, que indudablemente llevaba en sí un germen de unidad y de armonía, y surgió en gran parte como remedio contra el atomismo y la disgregación social, creando nuevos lazos y vínculos entre la familia humana.

Por lo demás, los motivos caballerescos están apreciados por Hegel con alta sensatez, muy lejana del irreflexivo entusiasmo de otros críticos románticos. El honor, v. gr., cuando no es más que culto egoísta de la propia personalidad, le parece una pasión fría y sin interés dramático, como todo lo que es vano y falso: la sutil y enredosa casuística de nuestros dramaturgos, ni le interesa, ni le agrada, aunque admira en ellos otras cualidades de mucho más valor. En la representación del amor, tema eterno de las novelas y de los dramas modernos, encuentra también cierto exclusivismo egoísta y pernicioso, que sacrifica á un sentimiento personal los grandes intereses de la vida humana, dignos con preferencia de servir de tema al arte, por lo mismo que tienen un carácter menos accidental y arbitrario.

El capítulo concerniente á lo que pudiéramos llamar *el ideal humano* (tercer momento del arte romántico), es, en realidad, una admirable teoría de los caracteres dramáticos, estudiados principalmente á la luz de las obras de Shakespeare, que ha encontrado en Hegel uno de sus más lumi-

nosos intérpretes. ¡Qué páginas sobre *Macbeth* y sobre *Hamlet!* Sólo á los grandes es dado comprender y sentir totalmente á los grandes, y expresar de esta manera su grandeza.

Lo que caracteriza á este tercer período es: 1.°, la independencia del carácter individual que persigue sus propios fines y designios particulares, sin ningún fin moral ni religioso; 2.°, la exageración del principio caballeresco y del espíritu de aventuras; 3.°, la separación de los dos elementos, en cuya unión consiste el arte, y por término fatal de todo, la destrucción del arte mismo, de la cual ya son síntomas la predilección por la realidad común, la imitación de lo vulgar, el abuso de la habilidad técnica, el capricho, la fantasía y el *humorismo*.

Pero lo que anuncia mejor la destrucción del arte romántico, es la *novela moderna* (con sus precedentes caballerescos y pastoriles). La novela es la caballería que pretende volver á entrar en la vida real; es el ideal en medio de una sociedad perfectamente reglamentada; es la caballería *bourgeoise*, la caballería de la clase media. Por un lado, lo real se presenta en su *objetividad* prosáica; por otra parte, el artista, con su manera personal de sentir y de concebir, se erige en dueño y árbitro de la realidad, produciendo monstruos contradictorios y espectáculos fantásticos.

No es que Hegel desdeñe toda imitación de lo real, puesto que da grande importancia á la *concepción* y *ejecución* artísticas, en las cuales pue-

de, en último caso, refugiarse el ideal, como vemos en la pintura holandesa y en ciertas representaciones dramáticas ó novelescas de la vida, hechas por Diderot, Goethe ó Schiller, á quienes expresamente exceptúa Hegel por haber conservado, en medio de esa reproducción de pormenores vivos, un sentido más elevado y profundo. Pero aun así, no satisfacen completamente al espíritu; y lo que más nos enamora, por ejemplo, en los maestros holandeses, es el arte de pintar, el talento del pintor, abstracción hecha del asunto, la habilidad superior para representar todos los secretos de la apariencia visible, el discreto empleo de los medios técnicos, gracias á los cuales creemos ver y tocar el oro y la plata, las piedras preciosas, la seda, las pieles riquísimas. Sobre todo esto dice Hegel cosas bellísimas. Para el arte de los Países Bajos no han sido los peores jueces los idealistas. Cuando Hegel no puede ensalzar la transcendencia de la idea, ensalza el poder creador del artista, que es, á su modo, una manifestación de la idea suprema.

Por un procedimiento semejante se libra Hegel de la estricta consecuencia lógica que su doctrina debería imponerle respecto del arte contemporáneo. Agotados y destruídos el arte simbólico, el clásico y el romántico, ¿hay que doblar las campanas por el arte en general, contándole entre los difuntos? La lógica imponía esta consecuencia á Hegel, y no le hubieran faltado, dentro de su sistema, buenas razones en que apoyarla; pero su buen sentido triunfa aquí, como en otras partes,

de su lógica. Comprende que al arte moderno le falta fe y le sobra espíritu crítico; pero no puede resignarse á su total desaparición, y concibe una especie de *arte de la humanidad*, arte ecléctico, basado en el libre empleo de todo género de ideas y de formas, combinadas entre sí de mil maneras diversas, bajo la inspiración del criterio *actual*. Es lo que algunos llaman ahora *modernismo*; pero que en el pensamiento de Hegel no implica de ningún modo la proscripción de los asuntos históricos, aunque pertenezcan á la antigüedad más remota. La actualidad de que él habla es la actualidad del *espíritu*. El fondo que asigna al arte futuro es la «manifestación de la naturaleza humana, en lo que tiene de invariable,» y al mismo tiempo en la multiplicidad de sus elementos y de sus formas.

La tercera y última parte de la *Estética* de Hegel, ó sea el *Sistema de las artes particulares*, es la más extensa y la más importante de todas; pero por su naturaleza misma se resiste á todo análisis. Esta obra maestra de la preceptiva moderna no puede ni debe leerse más que en el libro mismo, y perderá vanamente su tiempo quien pretenda enterarse de ella en compendio ni extracto alguno. Nos limitaremos á indicar rápidamente los principales tratados, para no dejar incompleta la idea que venimos dando de la construcción arquitectónica del libro.

Hegel clasifica las artes según su mayor ó menor capacidad para la representación del ideal. Estas artes son cinco: la Arquitectura (arte sim-

bólica), la Escultura (arte clásica por excelencia), la Pintura, la Música y la Poesía (artes románticas).

Esta división, generalmente seguida é inatacable en cuanto al fondo, tiene quizá el defecto de establecer cierta jerarquía entre las artes, suponiendo ventaja en cada una de ellas respecto de la que inmediatamente la sigue, siendo así que cada una puede con sus propios medios realizar bellezas artísticas de valor perfecto y absoluto, siendo en este concepto iguales todas, y estando contrapesadas sus respectivas excelencias. A lo sumo, puede hacerse una excepción en favor de la poesía, que Hegel, muy dominado siempre, como casi todos los estéticos, por el criterio literario, considera como el *arte universal* que reproduce en su propio círculo los portentos de todas las demás artes. Más grave reparo puede hacerse á Hegel por haber dado valor histórico á su clasificación, suponiendo que las artes han aparecido y se han desarrollado en el mundo por los mismos pasos y en el mismo orden en que las coloca el pensamiento dialéctico. No es cierto que, históricamente considerada, sea la arquitectura la primera de las artes; tan antigua como ella, y, si se quiere, más antigua, es la poesía, y en cierto sentido la música, que Hegel coloca en los últimos términos de su clasificación como artes más espirituales.

Pero todo esto, lo repetimos, es independiente de la clasificación en sí misma. Ésta nos parece definitiva, puesto que las artes que en ella se pue-

den echar de menos son artes mixtas, artes de transición, artes secundarias, que participan de lo útil ó de lo agradable en mayor grado que de lo bello; artes en que caben ciertamente elementos estéticos, como en toda obra humana, pero que no presentan estos elementos en estado de pureza y de libertad, sino cruzados por mil influencias extrañas. Las Bellas Artes, propiamente dichas, no son ni pueden ser más de cinco: tres de la vista y dos del oído. Estas artes pueden combinarse entre sí indefinidamente, dando origen á producciones á las cuales no podemos negar carácter artístico, pero sólo en cuanto participan de alguna de las artes puras y elementales, ó han nacido del hibridismo de dos ó más de ellas. Así, v. gr., el arte de los jardines, en lo que tiene de arte, es una derivación de la arquitectura, ó más bien, un apéndice y complemento de ella; la danza, bajo su aspecto plástico, es una *escultura viva;* bajo su aspecto pantomímico, un *drama mudo.*

El tratado *De la Arquitectura* no da motivo en Hegel á particulares alabanzas (excepto en la parte relativa al arte gótico), pero tampoco á muchas objeciones. La más grave se refiere á la ausencia casi total de indicaciones sobre la arquitectura civil, que sólo tiene un párrafo insignificante. Preocupado Hegel con la idea del arte simbólico, no concede atención más que á la arquitectura religiosa, si bien en este punto su exposición abraza todo lo que entonces se sabía de la historia del arte. Hoy la noticia de los pueblos

asiáticos nos parece anticuada y somera: cualquier libro de arqueología oriental nos da nociones más exactas sobre los monumentos de la India y del Egipto, obeliscos, laberintos, pirámides, hipogeos. Hay, sin embargo, cierta grandiosidad en el conjunto de este capítulo, y la teoría de la *columna* como transición del arte simbólico al arte clásico es de grande importancia, así como revela grandísima intuición artística todo lo que dice de las *cariátidas* y de los *arabescos*, y del empleo de las formas orgánicas en la arquitectura y en las artes ornamentales. La descripción del templo griego, aunque hecha con mucha precisión y rigor técnico y con clara inteligencia de la adaptación del edificio á su fin, parece algo pálida al lado de la arrogante descripción del templo gótico, descripción universalmente admirada, y sin duda la más bella que puede leerse en libro alguno. Ella sola bastaría para hacer inolvidable la *Estética* de Hegel.

Tampoco nos detendremos en el tratado de la Escultura. Es Winckelmann perfeccionado y engrandecido por un hombre que no era arqueólogo de profesión, pero que sentía como pocos la *forma ideal humana*. Tuvo sobre Winckelmann la ventaja de conocer mayor número de mármoles, y algunos de época más pura, sobre todo las estatuas y los bajo-relieves del Partenón. De todo ello se aprovechó para rectificar ó completar algunas teorías de su predecesor, á quien, por lo general, sigue con extraordinaria veneración, no menor que la que le consagraron Schelling y Guiller-

mo Schlegel. Winckelmann, estético platónico, fué reverenciado como precursor y patriarca suyo por los idealistas alemanes, que en cambio miraron siempre con no disimulada prevención á Lessing, de quien, no obstante, toma Hegel, conforme á su plan sincrético, mucha y notable doctrina sobre las relaciones de la escultura con las demás artes figurativas y con la poesía. Quizá el mismo exclusivismo clásico con que Hegel trata de la escultura, atento sólo á la parte plástica y al ideal de la belleza corpórea, mucho más que á la parte íntima y á la manifestación del espíritu, por él en otras partes tan preconizada, sea reminiscencia de Lessing antes que de Winckelmann. Nunca dejó de sentirse en Alemania la influencia del primero de estos dos grandes críticos, pero se confesaba mucho menos.

Materia tan vasta y compleja como la *Estética pictórica*, no podía ser agotada en límites relativamente tan estrechos como los que Hegel le ha concedido. La parte teórica, es decir, todo lo que respecta al fondo de la representación, á los materiales de la pintura y á su ejecución artística, á la perspectiva, al dibujo, al colorido y á la composición, resulta incompleta y manca, si bien ingeniosa y á veces profunda. Aun la parte histórica, que Hegel trata con más cuidado, adolece de omisiones indisculpables, por lo mismo que son voluntarias y sistemáticas. El propio criterio exclusivo que impide á Hegel ver otra escultura que la escultura clásica, le cierra los ojos para toda pintura que no sea la pintura romántica, y espe-

cialmente la pintura religiosa de los italianos. Sólo una excepción hizo, brillantísima por cierto, en favor de la pintura de género, flamenca ó neerlandesa. Las páginas en que opone esta pintura á la italiana, deben contarse entre las más bellas del libro. En cambio, ninguna atención concede á la pintura de historia, y muy poca á la pintura de paisaje. El mismo arte holandés viene más bien como contraste que como traído por su valor propio. Para Hegel, la pintura es arte eminentemente espiritualista, arte de la *subjetividad interna*, y á esta consideración está sacrificado todo, así como en el tratado de la escultura todo se sacrifica al ideal corpóreo. La concentración del espíritu en sí mismo: tal es el fondo de las representaciones pictóricas; su más alto empleo, la profundidad del amor místico. ¿Es Hegel ú Overbeck el que habla en estas páginas de sabor tan *purista* y pre-rafaelesco? Hegel reaparece, sin embargo, en otras consideraciones de sabor más ecléctico, condenando la predilección exclusiva por los maestros de la Edad Media, y haciendo plena justicia á los del Renacimiento, «que realizaron la fusión de la vida real en toda su riqueza, con lo que el sentimiento religioso tiene de más íntimo y profundo.»

El capítulo consagrado á la Música pasa generalmente, y creo que con razón, por el más endeble de esta Estética, como de casi todas las que hasta el presente conocemos, ora proceda tal defecto del carácter por una parte aéreo, vago é impalpable, y por otra fisiológico en demasía, de la impresión musical, ora no reconozca otra causa

que el hecho de haber sido compuestos la mayor parte de los libros de teoría del arte por filósofos ó por literatos ajenos á la parte técnica de la Música. Hegel confiesa modestamente estar poco versado en tal conocimiento; se excusa de tener que tocar esta materia por las exigencias de su obra, y declara desde el principio que se limitará á puntos de vista generales y á indicaciones sueltas. No hemos de creer por eso que fuera insensible, como Kant, á los halagos del arte del sonido; al contrario: parece haber sentido por la Música verdadera pasión, según nos informa su discípulo Rosenkranz, y según lo patentizan las mismas páginas que dedica á los efectos de la expresión melódica. La Música era para él la segunda en jerarquía entre las bellas artes, porque expresaba *el espíritu en sí*, el elemento interno, que aniquila la forma visible, pero sin llegar todavía á la perfecta independencia *ideal* de la poesía, emancipada igualmente de las formas ópticas y de las acústicas. Arte del sentimiento, expresión del sentimiento: esto y no otra cosa era para Hegel la Música; consideraba el sonido como un simple medio de transmisión sin valor propio, puesto que su carácter consiste precisamente en destruirse y aniquilarse conforme se produce, quedando sólo su resonancia en las profundidades del alma. Entendida de este modo la Música, claro es que lo que principalmente preocupa al grande estético alemán no es la ciencia del sonido, no es lo que los antiguos llamaban *música especulativa*, sino los efectos que pudiéramos decir *morales* ó *psi-*

cológicos de la Música, lo que él llama *el elemento poético* de la Música, *el alma que canta.* Por eso su tratado de la *música de acompañamiento* (sagrada, lírica ó dramática) es muy superior al de la *música independiente*, que, á pesar de su independencia, parece haberle inspirado mucha menor simpatía.

Por íntimo y sincero que fuese su amor á la belleza en todas sus manifestaciones plásticas y musicales, Hegel era un espíritu plenamente literario, y hablando de literatura tenía que sobrepujarse á sí mismo. No hay en el mundo moderno mejor *poética* que la suya, tan admirable en su género y tan digna de ser venerada como los inmortales fragmentos de Aristóteles. Uno y otro libro son piedras angulares de la preceptiva literaria, obras en que el genio filosófico no ha temido descender de la abstracta y helada región metafísica, para entrar con planta segura en la fragua viva y ardiente del arte. Ningún artista ha discurrido del suyo con tan intenso y reconcentrado entusiasmo como el que palpita en el estilo de Hegel cuando discurre sobre el arte de la poesía, ya nos exponga su universalidad, basada en el privilegio de ser el único arte que se encamina en derechura al entendimiento y á la imaginación y no á los sentidos, y el único que puede concentrar todas las formas y todas las ideas, el mundo físico y el mundo moral, y seguir el desarrollo de una acción entera, merced á su carácter de *arte sucesivo;* ora nos muestre al poeta como soberano taumaturgo, dueño del signo de los sig-

nos, intérprete de la fuerza espiritual y del principio oculto de la vida, revelador del alma misteriosa de los seres, y capaz de infundirles una existencia más alta que la que tienen en el mundo de las apariencias sensibles; ora trace los linderos inviolables entre el pensamiento científico ó prosáico y el pensamiento poético, determinado el primero por el encadenamiento lógico, y nacido el segundo para comprender la armonía visible, la actualidad viva, y concebir á un tiempo el efecto y la causa, sin tener que valerse de las escalas del raciocinio ni de las categorías del entendimiento, sin reflexión ni análisis, sin comparación ni clasificación, sin géneros ni especies, ni tipos abstractos, ni unidades artificiales, sino en una síntesis superior á toda síntesis científica, porque es trasunto intuitivo de la unidad concreta del universo y de los seres que le pueblan. ¡Con qué elevación casi platónica lleva Hegel tras de sí el pensamiento, cuando define esa intuición rápida y primitiva con que acerca sus labios el poeta á la fuente fresca y sin cesar manante de la vida, ó cuando nos declara los misterios de la forma artística, que no está respecto de la idea en las relaciones de la vestidura con el cuerpo, sino del cuerpo con el alma, y aun en una relación más íntima, si más íntima pudiera imaginarse!

Hay defectos, es verdad, en esta *poética*, como en toda obra humana. Hegel, por ejemplo, restringe demasiado el campo de las manifestaciones literarias, negando, ó poco menos, todo ca-

rácter estético á la historia y á la elocuencia, que le parecen géneros utilitarios y prosáicos. Para Hegel, no ya la forma, sino la materia misma de la historia, es impropia del arte, porque la historia empieza cuando la poesía acaba, cuando la razón positiva y el orden social triunfan de la enérgica individualidad que campea en las edades bárbaras. No digamos nada de la oratoria, sometida á un fin de utilidad preciso y positivo: consagrada, no al culto de lo bello, sino al de lo honesto y de lo útil, de lo verdadero y de lo bueno, sometida por otra parte á las reglas de la argumentación, y opuesta radicalmente á la poesía hasta en el arte de excitar los afectos, puesto que muy rara vez busca por impresión final la serenidad artística, sino el tumulto desbordado de la pasión, y, lejos de arrebatar á los oyentes á una esfera más pura y elevada, los encadena más y más á la tierra, haciéndolos esclavos del sentimiento. Uno y otro género (la historia en mayor grado) admiten, no obstante, elementos verdaderamente artísticos, y Hegel no lo niega; pero se fija poco en ellos, dominado por una idea sistemática, que no reconoce más arte que el arte *puro* y *libre* de toda sugestión exterior, de todo propósito interesado, de todo conato de acción inmediata sobre la voluntad ó sobre la razón discursiva.

Pero entendido el arte en este sentido rígido y puritano, no hay sino rendirse á Hegel, y dar por buena su famosa clasificación de los géneros (épico, lírico y dramático, ó, lo que es lo mismo, *objetivo*, *subjetivo* y *subjetivo-objetivo)*; clasifica-

ción que en rigor nada tiene de nueva, ni Hegel la da por tal, puesto que se encuentra en germen hasta en los tratadistas más rutinarios y empíricos, siendo verdad de trivial experiencia que hay composiciones en que el poeta habla solo, otras en que hace hablar á sus personajes, y otras en que toman parte alternativamente el poeta y sus héroes: poemas puramente personales, poemas narrativos, y poemas representativos. Claro es que estos géneros se combinan entre sí de mil modos diversos; pero de estos tres tipos fundamentales no es posible salir. Ó se cuenta una acción, ó esta acción se representa, ó se expresa un sentimiento individual. Hegel ha dado razones más sutiles para la división; quizá no eran necesarias. La poesía épica es el mundo de lo objetivo, la poesía lírica el mundo de lo subjetivo; en la dramática (éste es el punto más flaco del sistema) andan unidos ambos elementos. Y, sin embargo, tan objetiva ó más objetiva, si cabe, que la poesía épica, es la dramática, pues aunque en ella aparezcan individuos, ninguno de estos individuos es el poeta, el cual interviene ó debe intervenir todavía menos en el drama que en el relato épico. Pero no conviene hacer demasiado hincapié en las fórmulas y en las divisiones, que son en el fondo lo que menos importa de la *Poética* de Hegel, aunque por la mayor facilidad de recordarlas sea lo único que busquen y aprendan en ella los que aspiran á disimular con aforismos compendiosos y huecos su total ausencia de espíritu literario. Lo que conviene aprender en Hegel es su manera ele-

vada de comprender las cuestiones técnicas, enlazándolas con principios filosóficos de grande alcance; por ejemplo: sus teorías de la versificación y del lenguaje poético, materias á primera vista tan lejanas de toda filosofía, y consideradas por la mayor parte de los teóricos como jurisdicción acotada de la gramática y de la ortología. Hegel entiende, por el contrario, que en una poética, aunque la escriba un filósofo, no puede omitirse la teoría de la *expresión poética*, la teoría de las imágenes y de las figuras. Si el lenguaje poético es figurado, es porque el poeta piensa por medio de imágenes ó figuras, sin que éstas sean algo postizo ni sobrepuesto á la idea, sino el mismo pensamiento, tal como espontáneamente se produce en la imaginación del artista. Para Hegel, nada hay arbitrario en el arte; todo tiene su lógica, aunque distinta de la lógica de las escuelas; todo, hasta la versificación, que él considera como esencial á la poesía en sus formas más altas y puras, relegando la prosa á géneros inferiores, tales como la novela y la comedia de costumbres. Quitar la versificación á la poesía elevada, valdría tanto como quitar el ritmo á la música. Todo arte tiene sus materiales propios, y no se exime de esta ley la poesía, si no quiere confundirse con la prosa, cuyos dominios confinan por tantas partes con los suyos. El ritmo sirve en la poesía para recordar al menos atento que las imágenes y las ideas se enlazan allí, obedeciendo á una ley muy diversa de la que rige el mundo real. La forma prosáica trae consigo fatalmente los hábitos del

pensamiento prosáico. Por eso Hegel concede tanta importancia y analiza con tanto esmero los dos principales sistemas de versificación: el antiguo, ó sea el de la cuantidad silábica, y el moderno, ó sea el de la *rima* y número de sílabas. A sus ojos no hay aquí una cuestión meramente prosódica, sino algo que toca á la esencia misma del arte, un contraste verdadero entre el arte clásico y el romántico. Cada uno de esos sistemas responde á una necesidad lógica interior, derivada, no de la naturaleza de los idiomas antiguos ó modernos, sino del constitutivo esencial de la poesía. Busca sabiamente la ley de ambos sistemas, y encuentra en la versificación métrica una armonía más exterior y sensible, fijeza y regularidad geométricas, armonía más delicada, semejante á la *euritmia* de las formas arquitectónicas. Pero en este sistema tan complicado y tan sabio, la forma material se sobrepone á la idea; no así en el ritmo romántico, más espiritualista, más reconcentrado más analítico, y que, por la misma repetición de sonidos idénticos, parece convidar á la meditación y á la melancolía. Quizá esta teoría es más brillante é ingeniosa que sólida, y no faltará quien encuentre más espiritualista el exámetro antiguo, sometido á la única ley de la armonía interna, que el verso moderno, con la repetición grosera y mecánica de los finales. Pero aun los más convencidos adversarios de la rima tendrán que convenir en que no se puede defender con más garbo una causa que es y debe ser eternamente litigiosa, para que la humanidad

disfrute á un mismo tiempo de hermosos versos sueltos y de hermosos versos rimados.

De los tres tratados que Hegel consagra á los géneros poéticos, el mejor y más luminoso es el de la *poesía épica*, materia la más descuidada de todas en las poéticas antiguas, que por lo general son poéticas teatrales. No existía, cuando Hegel escribió, verdadera teoría del poema épico, dado que no merecen tal nombre las absurdas y pedantescas disertaciones del P. Le Bossu y de Madame Dacier, que consideraban la *Iliada* como obra de especial utilidad para los grandes capitanes y los ministros de poderosos imperios. Y aunque Batteux y Marmontel anduvieron más cerca de la verdad, especialmente el primero, que llegó á dar una definición muy elevada y comprensiva (quizá demasiado comprensiva) de la epopeya, apellidándola *la historia de la Humanidad y de la Divinidad*, todavía ni uno ni otro tuvieron el más leve barrunto de la distinción entre las verdaderas y primitivas epopeyas y sus imitaciones literarias, ni se dieron cuenta del medio social y de las circunstancias históricas que hacen posible la producción épica.

Hegel es, pues, el verdadero fundador de la teoría del poema épico, y, como todo el que emprende un camino nuevo, no ha podido menos de tropezar algunas veces. Deslumbrado por el carácter sintético de las grandes epopeyas, y por el ejemplo de la *Divina Comedia*, que en rigor no es poema épico, sino que constituye por sí un género ó especie nueva, en que predominan lo líri-

co y lo didáctico, no se contentó con ver en el poema épico un cuadro grandioso de la vida humana, ó la representación completa de una época histórica, sino que usó los términos harto impropios de *enciclopedia* y de *biblia* de un pueblo, dando ocasión á que algunos exagerasen el carácter religioso ó teogónico de la poesía heróica, y otros pretendieran encontrar en ella cierto espíritu científico, totalmente contrario á la noción misma de la epopeya, y aun de toda poesía, y contrario, además, á la evidencia de los hechos, puesto que, si es verdad que las epopeyas nos presentan con más detalle y animación que otro monumento alguno la vida política, civil y doméstica de los pueblos antiguos, sus costumbres guerreras y sus tradiciones religiosas, no lo hacen jamás de un modo directo y docente, sino por la necesidad de la acción, y mediante los caracteres atribuídos á sus personajes. De donde se infiere que la epopeya es, ante todo, un vastísimo poema narrativo, que relata una acción humana interesante para todo un pueblo, y en la cual todas las fuerzas vivas de este pueblo aparecen empeñadas.

Hegel mismo lo ha comprendido así, y lo explica admirablemente al tratar de la unidad de la obra épica, de la acción y de sus partes, del momento histórico en que aparece la epopeya, y de la relación del poeta con las creencias populares. Le acusan algunos de haber tomado por único tipo la epopeya homérica; pero, si bien se mira, este reparo carece de fundamento, puesto que precisamente las formas épicas, por su carácter obje-

tivo é impersonal, por depender menos que otras ningunas del arbitrio del poeta, son las que más fielmente se repiten de una raza á otra raza, y de una civilización á otra civilización. Por eso los mismos principios que sirven para interpretar la epopeya homérica, preparan á la inteligencia de un *cantar de gesta* de la Edad Media, ó de un fragmento del *Mahabarata*.

Por mi parte, más encuentro que reparar en el desdén con que Hegel trata los productos de la epopeya artística, género radicalmente distinto de la epopeya primitiva, es verdad, pero que puede producir y ha producido altísimas bellezas. La injusticia es todavía mayor respecto de la novela, que Hegel no excluye ni podía excluir totalmente de la poesía épica ú objetiva, pero que relega desdeñosamente al último rincón, no sólo porque suele escribirse en prosa, sino porque representa una sociedad organizada prosáicamente. Esta consideración basta á Hegel para poner la novela al lado de los poemas didácticos sobre la pesca, la caza, la medicina ó el juego de ajedrez. La teoría de los géneros secundarios es siempre muy confusa en Hegel, y á veces contradictoria. Los trae y los lleva de una parte á otra, según lo exigen las necesidades de su tesis. ¿A quién no asombra, v. gr., ver comenzar un tratado de la poesía épica con la definición del *epigrama*, de la poesía *gnómica*, ó sea de las máximas morales en verso, de la *elegía* y de los poemas cosmogónicos, y encontrar, más adelante, clasificado entre las producciones épicas el *idilio*? Para Hegel, todo lo que

no es personal es épico, sinónimo aquí de *objetivo*. Pero ¿en qué se parece un canto de la *Odisea* á la inscripción de un monumento, ó á los versos áureos de la escuela pitagórica? Evidentemente en nada. Las *teogonías* y los poemas *de rerum natura* tienen sin duda mucho más de épico (en la antigüedad, se entiende); pero su fondo no es épico, sino didáctico; no cuentan, enseñan; y si consignan tradiciones de índole épica, es porque todavía la ciencia y la religión andaban mezcladas con el arte. El uso de un mismo metro no autoriza la confusión, porque el metro es cosa accidental en la poesía, si bien Hegel, con ser tan idealista, da mucha importancia á esta forma externa del arte, á veces con menoscabo de la íntima y substancial. La Elegía, v. gr., conserva entre los griegos rastros de origen épico, puesto que emplea el exámetro combinado con el pentámetro; pero el contenido de la elegía es, en todas partes, esencialmente lírico, lo mismo en Tirteo que en Mimnermo ó en Solón. No es preciso violentar la doctrina de los tres géneros para colocar holgadamente todas las formas literarias, sin necesidad de crear, como algunos estéticos posteriores á Hegel, especies mixtas ó de transición. En rigor, la única dificultad está en la poesía didáctica; pero si ésta es género de transición, lo será del arte á la ciencia ó de la ciencia al arte, no de una forma poética á otra.

Y aun dando por buena la extraordinaria ampliación que Hegel hace del concepto de la poesía objetiva, siempre habría que reparar que el

orden histórico de la aparición de esos supuestos *modos épicos* rudimentarios, es diametralmente opuesto al que Hegel establece, á lo menos en la literatura griéga, de donde él saca la mayor parte de sus ejemplos. Ni Hegel ni nadie sabe lo que fué la primitiva poesía de los pelasgos y de los helenos, aunque lo poco que de ella alcanzamos induce á creer que tuvo más de lírica que de otra cosa; pero la literatura griega que conocemos y leemos empieza con Homero, y de ningún modo con elegías ni con epigramas.

De intento hemos marcado estos puntos débiles, por lo mismo que consideramos el tratado de la *poesía épica* como definitivo y magistral en todo lo que concierne al *epos* propiamente dicho. El espíritu de Hegel, abierto á todo lo grande, suele despreciar lo secundario y pequeño; pero se muestra con todo su poder y esplendor en el examen de esos mundos artísticos que se llaman la catedral gótica ó la epopeya homérica. Nadie como él ha comprendido el ingenuo despertar de la musa épica, la conciencia de un pueblo que por primera vez se revela en forma poética, y ninguno, al propio tiempo, ha logrado esquivar mejor que él los inconvenientes del sistema de la pura objetividad, que niega al artista la libertad de su producción, y hasta su carácter de individuo. Recuérdese que Hegel escribía en el tiempo de mayor intolerancia de la escuela wolfiana, cuando pasaba por gran descubrimiento el de la no existencia de Homero, atribuyéndose absurdamente las dos epopeyas griegas, y aun todas las del gé-

nero humano, á la obra ciega y fatal de una muchedumbre de cantores ó de pueblos y razas enteras, á las cuales se concedían con admirable candor aptitudes estéticas que luego la humanidad colectiva parece haber perdido del todo. ¡Estupendo milagro, ciertamente, y más duro de ser creído que la existencia y el genio de uno ó de dos Homeros! Hegel se hizo superior al torrente, y penetrando más que otro alguno en las entrañas de la obra épica, mostró que ella, en igual ó mayor grado que cualquiera otra producción humana, era *libre producto de la conciencia individual*, y que ni en las edades bárbaras ni en las artísticas se habían construído las epopeyas por sí solas y como por arte de encantamiento, brotando en medio de una plaza pública ó de un colegio de rapsodas, porque «si bien los poemas heróicos expresan la vida de un pueblo entero, no por eso es el pueblo quien los compone, sino un individuo de él...» El genio de un siglo, de una nación, es ciertamente la causa general y substancial; pero no llega á realizarse sino cuando se concentra en el genio de un poeta que, inspirándose en el espíritu de su raza y penetrándose de su esencia, la transforma en concepción propia, que sirve de fondo á su libro. Nunca de muchos trozos cantados puede resultar una obra llena de unidad, un todo orgánico. Puede decirse que Hegel enterró para siempre el wolfismo intransigente, que él llama *concepción bárbara*, *contraria á la idea misma de la poesía*. La crítica filológica ha venido á confirmar las intuiciones filosóficas de Hegel. Si no

entendemos hoy la unidad de los poemas homéricos en el mismo sentido en que se entendía antes de los *Prolegómenos* de Wolff; si cobra cada día más partidarios la opinión que atribuye á un autor la *Iliada* y á otro la *Odisea;* si en el texto mismo de ambos poemas (texto evidentemente ecléctico, y formado por la comparación de diversas lecciones), es fácil reconocer intercalados, no ya sólo versos, sino episodios enteros (catálogo de las naves, robo de los caballos de Reso, hazañas de Diómedes, etc., en la *Iliada;* evocación de los muertos, en la *Odisea*); si puede sostenerse con alguna verosimilitud que ambos poemas suponen otros más antiguos, largos ó cortos, que luego se han fundido en una concepción épica superior, todo ello está muy lejos de la teoría grosera y mecánica que Hegel combatía, y que después de él combatió el grande helenista Otfriedo Müller, defendiendo, no sólo la unidad de plan, sino la unidad de estilo, en las dos epopeyas, y, como él dice, la *personalidad absoluta* de Homero. Aun los que no van tan lejos, admiten siempre la *personalidad* de un poeta, ora autor del núcleo primitivo (como pretende Hermann), ora de la obra definitiva (opinión de Nitzsch). Puede decirse que la refutación de Hegel ha triunfado en toda la línea, aunque los filólogos suelen hacer caso omiso de su nombre. No hay helenista alguno que se atreva á sostener ya la paradoja de Wolff, á lo menos en los términos en que él la enunció. La objetividad se entiende hoy en el sentido en que la entendía Hegel, no como negación de persona-

lidad, sino como absorción del poeta en su obra y penetración total del espíritu colectivo en el espíritu individual. Todos los modernos estudios y descubrimientos sobre las epopeyas orientales y sobre las epopeyas de la Edad Media, no han hecho más que venir á confirmar cuanto Hegel especuló y adivinó sobre el estado de civilización propio de la epopeya; sobre la intervención de lo maravilloso y de lo divino, tan propia de tiempos en que andaban mezclados el cielo y la tierra, y tan distinta de la pueril *maquinaria* de los poemas literarios; sobre el principio de *individualización* (acción particular y limitada), en la poesía épica. Hegel, á pesar de su célebre frase de las *Biblias épicas*, no transige con las absurdas tentativas de escribir la epopeya de la humanidad, la epopeya absoluta, tomando por héroe de ella al espíritu abstracto, y por campo de su acción toda la historia universal. Hegel era idealista y panteísta; pero ni su panteísmo ni su idealismo se parecían al de los tontos. Donde no hay individuo, no hay acción, y donde no hay acción, no hay epopeya; habrá, á lo sumo, una serie de acciones particulares y de rapsodias, que nunca llegarán á constituir el todo orgánico y poético.

Las consideraciones sobre el desarrollo histórico de la epopeya son de alto sentido en Hegel, pero adolecen del atraso de las investigaciones en aquella fecha. Hoy todo esto se ha renovado, y por lo mismo es tanto más admirable el acierto y penetración que muestra casi siempre. Ni siquiera alcanzó el descubrimiento de la *Canción de Ro-*

lando (1837), ni otro monumento alguno de la primitiva epopeya francesa; y en cuanto á nuestro poema del *Mío Cid*, es para mí indudable que no le leyó nunca, contentándose con los romances traducidos por Herder. Estos son los que llamó «bella y graciosa corona, que los modernos nos atrevemos á poner al lado de lo más bello que posee la antigüedad.» El elogio puede ser justo, y nos envanece como españoles; pero si Hegel hubiera llegado á saber que aquellos romances que le parecían tan primitivos eran en su mayor parte una imitación literaria, hecha por poetas artísticos de época bien reciente, quizá él, tan desdeñoso con Virgilio y con el Tasso, hubiera juzgado de un modo algo diverso, reservando sus elogios para los escasos y preciosísimos restos de la primitiva tradición épica castellana, y no para las elegantes falsificaciones del siglo XVI, donde no es caso infrecuente encontrar rastros de suave ironía y aun de parodia.

No nos detendremos en el capítulo de la poesía lírica, á pesar de las delicadísimas observaciones en que abunda. No es completo, ni podía serlo: todo ensayo de preceptiva ha fracasado en este punto: esperemos que los futuros estéticos se mostrarán más felices en aprisionar y reducir á fórmula y á sistema una cosa tan indisciplinable y fugitiva como la inspiración lírica. Convendrá, no obstante, leer y meditar despacio este capítulo de Hegel, siquiera para no caer en el vulgar error de exagerar el aspecto *subjetivo* ó personal de la poesía lírica. La poesía lírica es ciertamente sub-

jetiva; pero esta *subjetividad* (que se dice tal en oposición á la *objetividad* épica ó dramática) no implica el que los sentimientos sean propiedad exclusiva del poeta: basta que él participe del sentimiento colectivo. La poesía lírica más antigua y clásica expresa ideas y sentimientos generales (David, Píndaro, los coros de las tragedias...), y cuanto más universal y más humano sea el interés de estos afectos é ideas, tanto mayor será su eficacia sobre las almas. Los términos *subjetivo* y *objetivo* envuelven cierto equívoco, contra el cual conviene prevenirse más que nunca, hoy que la personalidad ó el subjetivismo lírico va degenerando en lo que Hegel tanto temía, en verdadero egoísmo ó *dilettantismo* artístico, en capricho psicológico divorciado del sentir común y de las grandes fuentes del entusiasmo y de la vida. Si no hubiese cierta atmósfera respirable para todas las almas, la poesía lírica llegaría á disgregarse hasta el punto de volverse ininteligible.

Hegel no se ha salvado enteramente de esta interpretación exagerada del *subjetivismo*, en el cual funda precisamente todas sus reglas acerca de la unidad de la poesía lírica, su desarrollo, sus formas exteriores, metros y acompañamiento musical, empeñándose en hacer de la oda una antítesis continua de la epopeya. Pero el mismo Hegel concede la existencia de una poesía lírica de fondo épico (romances, baladas, etc.); concede la existencia de poesías líricas inspiradas por circunstancias no personales del poeta (Calino, Tirteo, Píndaro, la misma *Campana* de Schiller); no ol-

vida ni desconoce (aunque no admira mucho) la poesía popular, que es muchas veces lírica, pero siempre impersonal y anónima; y, finalmente, considera como altísima especie de canto lírico el *himno*, el *ditirambo*, el *pean*, el *psalmo*, todas las formas de la poesía religiosa, cuya característica es, según él, «la anulación de todo sentimiento y de toda idea particular y personal, para absorberse en la contemplación general de Dios ó de los Dioses.»

Las teorías dramáticas de Hegel han sido muy variamente juzgadas. En general, la de la comedia alcanza menos aprecio que la de la tragedia, aunque no falta quien niegue ó escatime toda alabanza á una y á otra. De éstos es el traductor francés Carlos de Benard, que, contra la costumbre y el interés general de los traductores, extrema sus censuras sobre esta parte de la obra de Hegel, llegando á insinuar que Hegel, como panteísta, no podía concebir plenamente el arte dramático, que es el campo de la libertad humana. Pero esta objeción, si bien se mira, carece de todo fundamento, puesto que el panteísmo dialéctico de Hegel no excluye ni el reconocimiento de la propia individualidad, ni el conflicto con individualidades distintas, siendo de esto prueba irrecusable (sin salir de nuestro asunto) el haber comprendido Hegel, mejor que otro preceptista alguno, la esencia é índole de la poesía épica, donde la actividad libre campea no con menores bríos que en la poesía dramática, puesto que es uno mismo el sujeto de entrambas.

Para nosotros, lo más débil en esta parte de la obra de Hegel es la noción general del drama, como un poema *subjetivo-objetivo,* en que se armonizan el elemento épico y el elemento lírico. El drama nada tiene ni puede tener de subjetivo, en la recta acepción de la palabra. La personalidad del poeta debe aparecer en el teatro todavía menos que en la epopeya: es verdad que el poeta dramático expresa sentimientos, pero no los suyos, sino los de sus héroes. Los personajes del teatro de Shakespeare no son Shakespeare: lo que sabemos del Shakespeare moral é íntimo (y no es mucho), no está en sus dramas, sino en sus sonetos. También los personajes épicos tienen sentimientos y los expresan: tan subjetivo es, bajo este aspecto, el Aquiles de Homero, como el de los trágicos. Hay diferencias, lo sé; hay un desarrollo psicológico más complexo en los tipos dramáticos; pero esto no procede de la esencia del drama, sino de ser las más veces producto de una civilización menos sencilla, más refinada. Los vestigios del teatro primitivo, donde los hay, son en esta parte muy inferiores á los cantos épicos. Cotéjese, por ejemplo, el *Poema del Cid* con el *Misterio de los Reyes Magos,* ó la *Canción de Rolando* con el *Misterio de las vírgenes fatuas.*

Hegel peca aquí, como en otras partes, por exceso de sutileza y por afán de buscar explicaciones recónditas á las cosas más sencillas. El drama y la epopeya exigen igualmente la presencia de una persona moral; pero la acción, que en el poe-

ma épico *se cuenta*, en el teatro *se representa:* ni más ni menos. Esto será trivial, pero es cierto, y es la única distinción entre ambos géneros que no puede impugnarse ni discutirse, á despecho de todos los poemas épico-dramáticos que hasta el presente se hayan compuesto y puedan componerse de aquí en adelante. El drama es *acción*, la epopeya es *narración;* pero su fondo común es la objetividad humana, determinándose libremente, en edades heróicas ó en edades cultas, con un fin general ó con un fin particular, en grandes empresas ó en pequeñas, en situaciones cómicas ó en situaciones trágicas.

La diferencia, pues, entre el drama y la epopeya (tomada esta palabra como sinónimo de *poesía narrativa)* no es esencial, sino accidental; no está en el fondo, sino en la forma. En rigor, los tres géneros pueden reducirse á dos, *subjetivo* y *objetivo*, subdividiéndose éste en dos especies, conforme á los dos principales modos de representar la vida humana. Aristóteles lo dijo en su profundo y conciso lenguaje: «Todo lo que cabe en la epopeya, cabe también en la tragedia.»

Concedamos, sin embargo, á Hegel que, en el drama, lo que principalmente nos interesa es el destino individual, al paso que sobre la epopeya se cierne una ley superior, cuyos efectos alcanzan á toda una nación ó pueblo. Sobre esta base discurre Hegel, y todo su sistema dramático está fundado en esto, que no es falso, aunque puede ser exagerado. Su teoría de la tragedia (como discretamente advirtió nuestro maestro Milá) es una

ampliación de la que ya había esbozado Guillermo Schlegel en su paralelo de las dos *Fedras*. Para Hegel, el fondo de la acción trágica es la lucha de los que él llama *opuestos poderes morales*, y su conciliación y armonía final. «La *Substancia moral* y su unidad se restablecen mediante la destrucción de las individualidades que turban su reposo.» Sobre los sentimientos trágicos del terror y de la compasión debe alzarse el sentimiento de armonía que resulta del cumplimiento de la justicia eterna, anuladora, ó más bien pacificadora de los fines y pasiones exclusivas que han luchado en el curso de la tragedia. Lejos del pensamiento de Hegel la superficial manera con que muchos comprenden el *fatum* de la tragedia antigua. No era, en verdad, una providencia consciente; pero sí la alta razón de los acaecimientos humanos, la idea suprema y divina que se revela en el mundo, para manifestar la nada de las cosas finitas, y restablecer el equilibrio entre las fuerzas morales, unas veces por el perdón, como en la *Orestiada*, otras por la conciliación interna en el alma del héroe, como en *Edipo en Colona*.

Hegel examinó profundamente las diferencias entre la escena antigua y la moderna; pero su teoría de lo cómico satisface poco, y no sin razón ha sido tildada de paradójica y confusa. Es, en el fondo, la misma de Guillermo Schlegel: lo cómico es todo lo contrario de lo serio, y, por tanto, el personaje más cómico será el que más se burle de sí mismo, el que menos tome por lo serio sus

propios fines. Un personaje *objetivamente* cómico, como los de Molière, resulta prosáico, porque aspira con seriedad á un fin absurdo; no excita la risa, sino el hastío, y muchas veces la indignación. El verdadero personaje cómico lo es *subjetivamente*, y es el primero en reirse de sus propias imaginaciones, con libertad, con alegría franca y *ex abundantia cordis*. Hegel no reconoce más comedia digna de este nombre y verdaderamente poética que la comedia ideal y fantástica de Aristófanes y de Shakespeare. Es una reacción natural, después de todo, pero extremadísima, contra el despotismo de la lógica y de la verosimilitud moral y material (algo prosáicas, en efecto) que han sido el nervio de la poesía clásica francesa, de la cual Hegel muy raras veces se digna hablar, y siempre con notorio desdén.

Tal es, en esqueleto, muy en esqueleto, la *Estética* de Hegel. Quizá ha sido temeridad nuestra querer dar en pocas líneas idea de tanta riqueza. Quien no conoce este libro, no conoce la Estética moderna, que no tiene en él su perfección y complemento, pero sí su punto de partida. Sin Hegel, su desarrollo sería incomprensible. La *Estética* de Hegel, tal como es, anticuada en algunos puntos, deficiente en otros, ruinosa en todo aquello que se enlaza con las opiniones metafísicas de su autor, más brillante que sólida en ciertas fórmulas generales, y no exenta tampoco de caprichos y decisiones puramente subjetivas, más disculpables en un crítico impresionista que en un filósofo, es, con todas sus faltas y sus sobras,

la introducción necesaria á todo libro de Estética, no ya sólo á los de Vischer, Rosenkranz, Ruge, Danzel, Weisse, Carrière y demás hegelianos, que propiamente son glosas, comentarios y ampliaciones de la doctrina del maestro, sino á los mismos libros inspirados por la escuela realista de Herbart, á las obras de Zimmermann y de Lotze, que han surgido como reacción contra el idealismo hegeliano. La influencia estética de Hegel está en todas partes, hasta en la escuela pesimista, que le injuria y maldice. Todavía no ha aparecido construcción del arte que supere á la suya, ni se ha vuelto á ver en ningún otro teórico aquella dichosa unión del sentimiento artístico y de la filosofía, que da tanta animación y calor á la palabra de Hegel, y que le hace penetrar tan adelante en los misterios de la forma. Ningún estético ha poseído en tanto grado el don precioso y rarísimo de admirarlo y comprenderlo todo, y de comunicar á los demás esta admiración en un estilo digno de las mismas obras ideales y puras que va analizando. Su obra (descartados los errores filosóficos, que, por otra parte, influyen en ella mucho menos de lo que pudiera creerse) es todavía hoy el mejor antídoto contra las torpezas naturalistas y realistas, y la exhortación más elocuente al culto del ideal y á la vida del espíritu. Los peligros que Hegel ofrece á entendimientos mal prevenidos, son peligros de otra índole, y, por nuestra parte, no queremos negarlos ni disimularlos; pero conste que Hegel enseña hasta cuando yerra; que sus mismas aberraciones pre-

sentan un sello de grandeza, y que nunca, al leerle, se siente degradada ni rebajada nuestra naturaleza moral, como la sentimos, mal que nos pese, al terminar la lectura de los libros de filosofía que hoy andan por el mundo, y de las prosáicas y groseras representaciones de la vida carnal, que el arte moderno quiere imponer á nuestra admiración [1]. Hegel podía entender el ideal como quisiera; pero su libro respira é infunde amor á la belleza inmaculada y espiritual.

VI

La Estética en las escuelas hegelianas.—Rosenkranz.—Vischer. Carrière.—Ruge.—Feuerbach, etc.

La vitalidad enérgica del pensamiento hegeliano se manifestó, no sólo en una, sino en tres divergentes escuelas, que, apenas había cerrado los ojos el maestro, comenzaron á repartirse sus despojos, reproduciendo la eterna historia de los funerales de Alejandro. El pensamiento de Hegel, por lo mismo que era tan vasto y sintético, y por la misma ambigüedad de sus fórmulas, podía

1 Queda dicho que las lecciones (*Vorlesungen*) de Hegel sobre la Estética fueron impresas póstumas en Berlín, 1835 á 1838, y forman el tomo X de sus *Obras completas*, dividido en tres volúmenes.

Carlos de Bénard las ha traducido ó más bien *arreglado* al francés, con mucho primor y habilidad, pero no siempre con gran respeto á la letra del original, aunque sí al pensamiento

y debía ser interpretado de muy diversas maneras, desde el teísmo cristiano y espiritualista hasta el ateísmo materialista; desde el idealismo semi-platónico hasta el nihilismo; desde el cesarismo autoritario hasta el radicalismo demagógico. Y

del filósofo. Cualquiera que sea el juicio que se forme de este procedimiento, no hay duda que ha contribuído á popularizar el libro de Hegel, haciendo accesible su lectura á toda persona culta. Lo mismo ha hecho Vera con otras partes de la enciclopedia hegeliana.

De esta traducción ó *rifacimento* de Bénard hay dos ediciones: una (la más completa) en cinco volúmenes, publicados en 1840 y años sucesivos (París y Nancy, editores Joubert, Hachette, Aimé André). Los tres últimos tomos suelen correr separados con el título de *Sistema de las Bellas Artes*, pero es la misma edición con diversa portada. Bénard ha reimpreso corregida su traducción en 1875 (librería de Germer Baillière, dos volúmenes); pero al corregirla ha hecho demasiadas concesiones al gusto francés, suprimiendo párrafos y secciones muy importantes, ó limitándose á compendiarlas; por lo cual, la primera edición es trasunto menos infiel del libro alemán.

El mismo Bénard ha impreso aparte la *Poética* de Hegel, extractada de la *Estética*, y seguida de varios fragmentos de Schiller, Goethe, Juan Pablo, Schelling y otros estéticos alemanes (París, 1855, dos tomos: libreria filosófica de Ladgrange).

Entre los estudios relativos á Hegel, merecen especial atención el libro de Goeschel (*Hegel und seine Zeit:* Leipzig, 1832); la *Vida de Hegel*, de Rosenkranz (1850), y su libro posterior considerando á Hegel como el filósofo nacional de Alemania (*Hegel, als deutscher National philosoph:* Leipzig, 1870), y en sentido muy diverso, el libro de Haym sobre *Hegel y su tiempo* (*Hegel und seine Zeit*, 1857).

como entre los discípulos de Hegel ninguno había capaz de sustentar el peso de aquel edificio dialéctico regido por la ley de las internas contradicciones, la ortodoxia hegeliana fué quebrantada desde el primer día, y luego rota totalmente, formándose tres nuevas escuelas, conocidas con los dictados de *centro*, *derecha* é *izquierda*, las cuales están con la doctrina pura de Hegel en la misma relación que las escuelas cirenáica, megarense, eretriense, cínica, etc., con la doctrina de Sócrates, á quien pretendieron continuar, desarrollando é interpretando á su modo puntos parciales de su doctrina. Los hegelianos del *centro*, discípulos directos de Hegel, sucesores suyos en la enseñanza é iniciados por él en su método, eran ó pretendían ser los más fieles á su verdadero sentido; pero todas sus tendencias, conservadoras y en cierto modo religiosas, los arrastraban hacia la *derecha*, con la cual finalmente llegaron á confundirse. Esta *derecha* se compuso principalmente de teólogos protestantes, empeñados en conciliar la filosofía hegeliana con el cristianismo, salvando la personalidad de Dios, y aplicando á la exégesis y á la dogmática las fórmulas de Hegel, más ó menos lata y benignamente interpretadas. Por el contrario, la *izquierda*, antítesis radical de esta tentativa de conciliación, no vió en Hegel más que el principio evolucionista ó el nihilismo absoluto, y apoderándose de entrambos conceptos, marcó la transición entre las escuelas idealistas, cada día más decadentes, y el invasor movimiento materialista y positivista, que no se ha de-

tenido desde entonces, y que, aun renegando de la Metafísica, desciende de Hegel, mediante procedimiento tan sencillo, como la conversión de la *idea* en *fuerza* y la sustitución del proceso mecánico al proceso dialéctico. La negación de lo sobrenatural, la *antropolatría*, ó más bien la apoteosis de la carne; el odio sistemático al cristianismo, y aun á toda concepción religiosa; un individualismo semi-salvaje mezclado con utopias socialistas y niveladoras; una moral digna de avergonzar á la de Epicuro ó á la del barón d'Holbach; todas éstas y otras mil aberraciones fueron proclamadas por la izquierda en nombre de Hegel, al mismo tiempo que en nombre de Hegel defendía la derecha la idea de Dios, la permanencia individual del espíritu, la moral absoluta, el cristianismo como absoluta religión, el arte idealista, la autoridad tradicional de los poderes públicos, y, en suma, cuanto se maldecía desde el otro campo. Esta gran crisis filosófica puede decirse que comienza para Alemania en 1830, coincidiendo con su primera crisis política y con el descenso gradual de la metafísica y de la poesía, que desde entonces no han recobrado su antigua grandeza, sustituídas en la atención pública por las ciencias experimentales y sus aplicaciones, por el ansia de bienestar material, y por la idolatría de la fuerza, de donde ha venido á nacer una nueva Alemania, tan poderosa en el mundo por el terror, como fué poderosa por el amor y por la luz del ideal la Alemania de Schiller, de Herder y de Lessing.

Todas las fracciones hegelianas produjeron en gran número tratados de *Estética*. Puede decirse que todas las demás escuelas juntas no han hecho por la *Estética* tanto como ésta, sobre todo si consideramos como hegelianos, no sólo á los afiliados en el centro, en la derecha ó en la izquierda, sino á los que pudiéramos llamar hegelianos independientes, no sistemáticos ó eclécticos, y á los que, no siendo metafísicos de profesión, han cultivado, no obstante, la filosofía del arte con tendencias é ideas hegelianas, más ó menos puras, más ó menos precisas.

Los hegelianos del centro tuvieron por órgano los *Anales de Crítica Científica* [1]. A este grupo pertenecen Hotho, editor de la *Estética;* Gabler, que sucedió á Hegel en su cátedra de Berlín; Michelet (de Berlín, á quien no ha de confundirse con el Michelet francés); el insigne jurisconsulto Gans; el teólogo Marheineke, y otros muchos. Con ciertas restricciones puede incluirse también en esta fracción al ilustre estético Carlos Rosenkranz, escritor ameno y brillante, crítico literario de mucha sutileza y perspicacia, como lo prueban su *Historia de la poesía alemana en la Edad Media*, su *Manual de historia general de la Poesía*, sus *Lecciones sobre Goethe*, y como obra de especial interés para nosotros españoles, su profunda disertación sobre *El Mágico Prodigioso* (1829). Cualquiera que sea el interés que despierten los libros de teología, psicología y peda-

1 *Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik.*

gogía que en gran número ha escrito Rosenkranz, su principal renombre le debe á los de crítica artística y teoría del arte, entre los cuales sobresale su *Estética de lo feo*, publicada en 1857 [1], con la cual intentó llenar uno de los principales vacíos de la *Estética* de Hegel.

Puede decirse que, antes del advenimiento del arte romántico, apenas se había fijado la atención en la importancia que lo feo tiene en la Estética y en la historia del arte. Quizá algunas indicaciones de Lessing en el *Laoconte* y algunas del Padre Arteaga sean lo único digno de leerse sobre este punto en los escritores que antecedieron á nuestro siglo. Pero el arte romántico puso en boga lo feo como contraste y aun como elemento esencial, llegando algunas veces á la exageración más repulsiva, como es de ver en ciertos cuentos de Hoffmann, y más, si cabe, en algunos dramas y novelas de Víctor Hugo, que defendió á su manera los derechos de lo feo en el célebre prefacio del *Cromwell*. En Alemania, mucho antes, Federico Schlegel había reclamado una categoría estética para lo feo, y algo habían dicho de él Juan Pablo, Novalis, Tieck, Solger y el mismo purísimo é idealista Schelling, que le estimaba sólo como término negativo. La escuela hegeliana vino á darle muy superior importancia: no fué ya una mera negación lo feo, sino un *stimulus* para la producción, un *momento* estético relacionado con lo bello, con lo sublime, con lo cómico: para unos (co-

1 *Æsthetik des Hässlichen....*, Königsberg, 1857.

mo Christian Weisse), una forma imperfecta de lo bello; para otros (como Vischer), una forma de transición.

Análogo es el parecer de Rosenkranz, que trata la cuestión mucho más de propósito que ninguno de estos teóricos, considerando lo feo como un término intermedio entre lo bello y lo cómico. La *Estética* de Rosenkranz, tan apartada en plan y estilo de todas las demás estéticas del mundo, tiene por objeto, no sólo determinar la naturaleza de lo *feo* en general, sino seguir á lo *feo* en todos sus grados y manifestaciones, desde la más rudimentaria hasta la más elevada, que es lo *satánico*. De este modo se propone dar luz á la idea de la belleza, que, en su concepto, ha sido tratada hasta ahora de un modo demasiado general ó demasiado fragmentario. Trata, pues, sucesivamente de lo feo ó de lo negativo en general, de lo imperfecto, de lo feo en la naturaleza, de lo feo en el arte y en las diversas artes, y, finalmente (por extravagante y paradójico que esto parezca), del placer que produce la contemplación de lo feo.

Lo feo es una idea relativa: no existe más que en virtud de lo bello que presupone; pero tampoco es una mera negación. Lo Bello es la Idea divina. Tiene, por consiguiente, existencia primitiva y esencial. La existencia de lo feo no es más que secundaria, y se engendra de lo bello. Considerado lo feo como una belleza negativa, es evidente que se destruye á sí mismo, porque el proceso de lo bello domina las incorrecciones de lo feo, naciendo de esta conciliación una infinita se-

renidad, que se expresa por medio de la risa. Entonces pierde lo feo su naturaleza propia, y triunfa lo *cómico*, que arrebata á lo feo todo lo que tenía de repugnante, mostrando su carácter relativo y la nulidad de su discordancia.

Lo feo no es, pues, una pura y abstracta negación; es una negación en forma sensible. Lo feo tampoco puede confundirse con lo imperfecto: un animal perfectamente organizado, v. gr., el camello, puede no ser hermoso.

Lo feo apenas se descubre en el reino inorgánico, ni en la acción mecánica ni en el proceso dinámico; pero sí en la naturaleza orgánica, donde se va acentuando por grados, conforme crece el principio individual y la intensidad de la vida. En las plantas no se manifiesta sino por los obstáculos que contrarían su desarrollo. En el reino animal, lo feo se produce principalmente en las especies de transición, verdaderas especies equívocas, donde se diría que la naturaleza procede de un modo vacilante é indeciso.

Pasando del reino de la naturaleza al del espíritu, encontramos la *fealdad moral*. Pero aquí conviene hacer una distinción esencial, que olvidan muchos teóricos. En el orden moral, el fin absoluto es lo verdadero ó lo bueno: sólo de una manera subordinada puede serlo lo bello. De aquí se infiere que el ideal de la vida espiritual, aunque nunca sea feo, puede muy bien no ser bello á la manera clásica, y por eso fué tan común en los Padres y Doctores de los primeros tiempos la idea de que Nuestro Salvador no era hermoso

á los ojos de la carne. El elemento de la santidad se sobrepone aquí al elemento estético, y puede manifestarse en un cuerpo nada hermoso y hasta feo. No obstante, en sentido general, es cierto que la virtud embellece y el vicio afea, principio que Rosenkranz expresa en los términos siguientes: «La conciencia del desarrollo libre y armonioso embellece; la *no-libertad*, es decir, la imposibilidad de no determinarse de un modo infinito, afea. Esta influencia de la libertad transciende al cuerpo: así las razas aristocráticas son más bellas, porque están más emancipadas de las necesidades de la vida, y pueden emplear su actividad en el juego, en el amor, en la poesía.»

La *fealdad*, por tanto, es *la ausencia* de *libertad*, la servidumbre del espíritu, que se manifiesta hasta en los movimientos y actitudes del cuerpo.

Existe otro género de fealdad, la del vicio *(perversidad)*. El hombre perverso no es incapaz de toda belleza, porque con malas cualidades morales pueden coexistir otras buenas (la generosidad en ciertos bandidos, la fidelidad de Ninón de Lenclos al depósito que se la había confiado, etc.) Además, no teniendo el cuerpo más que un valor simbólico en sus relaciones con el espíritu, puede adquirir, aun siendo feo, cierto encanto estético, merced á la expresión, conforme se refiere de Mirabeau.

Pero el efecto general de la *perversidad* (siendo, como es, por su esencia, una negación de la verdadera libertad, de la libertad del bien) consiste en

afear los rasgos de la fisonomía humana. La contradicción interna entre la voluntad y su idea, forzosamente ha de manifestarse al exterior en una contracción fisionómica determinada. Hay que advertir, no obstante, que la perversidad habitual y sistemática suele, por extraño caso, producir cierto equilibrio, y aun cierta detestable armonía en la voluntad, transcendiendo á los rasgos de la fisonomía. Por eso la expresión de la perversidad absoluta y del crimen habitual no suele ser tan violenta como la del extravío momentáneo causado por la pasión.

Rosenkranz estudia luego los elementos individuales y particulares de fealdad humana, cuales son la enfermedad, la herencia, la falta de adaptación al medio, la pasión, la locura, la embriaguez, etc.

Mayor importancia que la fealdad natural tiene la fealdad artística. Pero si el objeto del arte es lo bello, ¿cómo cabe en él lo feo? ¿Meramente como contrario? Nuestro autor tiene esta opinión por superficial. El contraste nada puede añadir á la divina serenidad de la belleza, y además, puede haber contraste sin que intervenga lo feo.

La verdadera razón es más esencial y más honda: consiste en la necesidad que el arte tiene de manifestar sensiblemente la totalidad de la idea en todo su libre desarrollo. Así se pone y legitima el concepto negativo. La *idea* aparece y se mueve en medio de la agitación y del desorden, en medio de los conflictos de la realidad. Si el Arte quiere representar la *Idea* en su totalidad, no

puede prescindir de lo feo, de lo malo, de lo diabólico, del elemento negativo al lado del puro ideal. Aun el purísimo sentido estético de los griegos admitió harpías, quimeras, sátiros y un dios cojo. La religión cristiana, acostumbrándonos á escudriñar las raíces del pecado, y á vencerle, ha venido á dar nueva importancia á lo feo en el mundo del arte.

Pero nunca lo feo puede pretender más que un lugar secundario y relativo; nunca puede aspirar á la independencia de que disfruta lo Bello, que precisamente es lo único que legitima (en el sentido estético) el derecho de lo feo á existir en el arte. Tiene, pues, lo feo un valor meramente *accidental*, contra lo que enseñaron algunos románticos y enseñan y practican hoy los naturalistas.

El error de Víctor Hugo consistió, no en admitir las representaciones de lo feo, sino en aspirar á embellecerlas, mediante una amalgama que sólo produjo monstruos como Triboulet, Quasimodo y Lucrecia. Pero esto, según Rosenkranz, es una sofistería, una mentira estética: es *la caricatura de lo feo*, no su fiel y sincera representación; es, por decirlo todo en una frase muy hegeliana, la *contradicción de la contradicción*.

En esto parece que Rosenkranz va de acuerdo más con los realistas que con los románticos; pero luego se aparta de unos y otros, enseñando que el arte debe, no embellecer, pero sí *idealizar* lo feo, esto es, tratarle conforme á las reglas de lo bello. Al arte no le sirve la fealdad vulgar: tiene

que modificarla, prescindiendo de todo lo *accidental*, y haciendo resaltar todo lo *significativo*, *depurando* lo feo; en una palabra, buscando siempre el lado *original* en que lo feo se opone á lo bello, desterrando todo lo heterogéneo, y aspirando, en suma, á *establecer cierta manera de armonía dentro de lo feo*. Una representación aislada de lo feo es lisa y llanamente un absurdo artístico, porque entonces lo feo, que no es más que un momento en la totalidad armónica, se convierte en finalidad y último término de sí mismo, resolviéndose la obra en una pura contradicción.

No nos detendremos en las diferencias que Rosenkranz establece respecto de la expresión de lo feo en las diversas artes. Su teoría sobre el placer que causa lo feo, puede fácilmente inferirse de todo lo expuesto. Puede ser este placer de dos especies: sano y malsano. Es sana la impresión de lo feo cuando contribuye al triunfo de lo bello; malsana cuando se le quiere dar valor propio, como acontece en los períodos decadentes y corrompidos, en que el arte huye de la verdad, de la sencillez y de la naturalidad, para caer en lo inaudito, desaforado y extravagante.

La *sistematización* de *las formas* ó categorías de lo feo, es uno de los puntos más curiosos del libro de Rosenkranz. Las principales que reconoce son la *deformidad*, la *incorrección* y la *desfiguración*, subdividiendo la primera en *amorfía*, *asimetría* y *desarmonía*. La *desfiguración* abraza lo *común*, lo *repugnante*, la *caricatura*,

etc. Como formas más elevadas aparecen lo *criminal*, lo *espectral*, lo *diabólico*, lo *demoniaco*, la *hechicería*, lo *satánico*, etc., todo lo que Rosenkranz llama *el infierno estético*, donde impera Satanás, ideal del mal y punto culminante de lo feo.

En toda esta última parte hay, sin duda, abuso de distinciones y divisiones, un tanto artificiosas y enmarañadas, vicio capital de la Estética alemana; pero Rosenkranz, hombre de gran talento literario, compensa esta prolijidad un tanto escolástica con rasgos de feliz humorismo y observaciones muy ingeniosas sobre diversas obras literarias. Es la suya uno de los más acabados modelos de *monografía estética*, género en que los alemanes posteriores á Hegel han descollado mucho más que en las teorías generales del arte.

La llamada *derecha hegeliana* reconoce por principales representantes á Manuel Fichte, Braniss, Weisse, Mauricio Chalybaus, Ulrici, etc., y tuvo por publicación oficial la *Revista de Filosofía y de Teología Especulativa*. Ulrici y Christiano Weisse son notables estéticos, y los dos pertenecen á la fracción más *teísta* ó menos panteísta del hegelianismo. El nombre de Ulrici es más conocido hoy por su comentario (ya clásico) sobre *el arte dramático de Shakaspeare* [1], y por sus trabajos sobre el arte griego, que por su libro

1 *Shakespeare's dramatische Kunst:* tercera edición, 1868-1874, Leipzig.

sobre el principio y método de la Filosofía hegeliana.

Christiano Weisse puede ser calificado de estético con mucho más rigor que Ulrici, puesto que, además de su monografía *sobre lo sublime y lo cómico* [1], y de varios escritos breves de crítica artística [2], nos ha dejado un completo *Sistema de la Estética como Ciencia* [3]. Weisse es casi un disidente dentro del hegelianismo. Excluye del campo de la Dialéctica las verdades fundamentales de la Metafísica (Dios personal y libre, Providencia, Espiritualidad é inmortalidad del alma, libre albedrío, etc.), y las resuelve por la fe ó por el sentimiento íntimo, de un modo análogo al de Jacobi. Es una especie de teósofo, para quien la Dialéctica en modo alguno puede alcanzar la verdad suprema.

Weisse procura llenar los vacíos de la *Estética* de Hegel respecto de la *Metafísica de lo bello* (ideas de lo sublime, de lo feo, de lo cómico, de lo trágico, análisis de la imaginación, genio y talento, etc.) Pero sus conceptos de la belleza y del arte no difieren esencialmente de los de Hegel, mostrando así cuán fácilmente pueden acomodarse éstos á toda estética espiritualista. El arte y lo bello son manifestaciones de la *idea*, en cuan-

1 Stuttgardt, 1837.

2 Leipzig, 1867.

3 *System der Æsthetik als Wissenschaft*, en dos partes: 1830.—Segunda edición, muy aumentada: Leipzig, 1850, publicada por Seydel.

to se viste de forma ó apariencia sensible. Los diversos momentos del desarrollo de la idea son lo sublime, lo cómico, etc. Lo feo viene á ser el grado ínfimo de la belleza, una manifestación imperfecta de la Idea, teoría que luego modificó Rosenkranz en los términos que hemos visto. La solución de Rosenkranz palpita en todos los trabajos de estética hegeliana, y es uno de los méritos de esta escuela haber intentado resolver dicha antinomia, insoluble para todo otro sistema filosófico que no partiese de «la Idea, oponiéndose á sí propia,» venciéndose, transformándose y adquiriendo su verdadera existencia en la forma superior en que se transfigura.

En este punto no había grandes diferencias entre la derecha y la izquierda. El mismo Arnoldo Ruge, uno de los principales redactores de los *Anales de Halle* (1838-43), principal órgano de la extrema izquierda, en su *Nueva Introducción á la Estética*, que comprende un tratado *sobre lo cómico* [1], sostiene doctrinas muy análogas á las de Rosenkranz, considerando lo cómico como un *momento* de la idea de lo bello, que vence al *momento* inferior de lo feo, y reduciéndolo á la belleza, hace resplandecer el triunfo de la idea.

Pero ni Ruge, ni Bruno Baur, ni Max Stirner, ni otro alguno de los representantes de la izquierda hegeliana, deben su celebridad á trabajos de estética, sino al encarnizamiento diabólico con

1 *Neue Vorschule der Æsthetik. Das Komische...*: Halle, 1837.

que atacaron el principio de lo sobrenatural, y aun todo principio teológico y metafísico; distinguiéndose en esta triste polémica Luis Feuerbach, único personaje de esta escuela que ha obtenido verdadera celebridad fuera de Alemania. Feuerbach, que en bastantes cosas se da la mano con los positivistas franceses, es, sin embargo, mucho más metafísico que ellos. Aun reduciendo la filosofía á la antropología fisiológica, y la religión á la *antropolatría* ó adoración del sér humano considerado en el propio individuo; aun identificando la verdad y la realidad con el mundo de los sentidos, y viendo en el fenómeno la manifestación completa y adecuada del sér, Feuerbach se echa á volar por los espacios metafísicos é idealistas, construyendo cierta teoría del *amor* y de la *muerte*, que se parece bastante á la teoría de la *voluntad* de Schopenhauer. Sólo por el amor adquiere lo individual un valor absoluto; sólo en el amor se encuentran y coinciden lo finito y lo infinito. La sensación cobra en la filosofía de Feuerbach un valor ontológico y metafísico, por lo cual su doctrina debe ser calificada, no de materialismo, sino de sensualismo idealista, por extraña que parezca la asociación de estos dos términos [1], puesto que Feuerbach funda la metafísica en las sensaciones, que para él son única prueba de toda verdad y de toda realidad.

1 Sobre este punto hay notables observaciones en la *Historia del Materialismo*, de Lange, tomo II, páginas 88 á 98 (traducción Pommerol).

Fácil es comprender la aplicación de estos principios al arte. «La antigua filosofía (dice Feuerbach) confinaba los sentidos al campo de lo fenomenal, de lo finito, y, sin embargo, por una contradicción palmaria, indicaba lo absoluto y lo divino como fin del arte. Pero el objeto del arte no es otro que el objeto de la vista, del oído, del tacto. Por consiguiente, no sólo lo finito, no sólo el fenómeno, sino también el sér divino, es objeto de los sentidos. *La sensación* es *el órgano de lo Absoluto*. Sentimos no solamente la piedra y la madera, la carne y los huesos; sentimos también el sentimiento. No sólo perciben nuestros oídos el ruido del agua ó el murmullo de las hojas, sino también la voz del espíritu llena de amor y de sabiduría. No contemplamos tan sólo las superficies y los colores, sino la mirada humana; no ya lo exterior, sino lo interior; no ya la carne, sino el espíritu, el *yo*. Todo es perceptible por los sentidos, aunque mediata y no inmediatamente; si no con los sentidos groseros del vulgo, con los sentidos perfeccionados por la educación; si no con los ojos del anatómico ó del fisiólogo, á lo menos con los del filósofo.»

Obsérvese qué filosofía tan superficial y grosera, qué confusión tan lastimosa entre el elemento sensible y el elemento intelectual. Feuerbach confunde por un equívoco voluntario los dos sentidos, propio y figurado, de las voces *ver*, *contemplar*, y sobre este fundamento razona, haciendo salir á viva fuerza de la sensación todos los conceptos metafísicos. ¿Qué hubiera dicho

Hegel de semejante discípulo? Razón tiene Lange para preguntar en su *Historia del Materialismo:* «¿Esos sentidos perfeccionados por la educación, esos ojos del filósofo, qué otra cosa son sino *los sentidos combinados con la influencia de ideas adquiridas?»*

Lo que pudiéramos llamar en sentido lato, muy lato, la moral y la teología (ó más bien la *a-teología)* de Feuerbach, está compendiada en las fórmulas siguientes: «El hombre asociado con el hombre, la unidad del *yo* y del *tú,* es Dios.» «El hombre cuando cree adorar á Dios, se adora á sí mismo, objetivándose.»

Tales son los *Principios* que Feuerbach asigna á la *Filosofía del Porvenir*, título del más célebre de sus libros, cuya aparición fué uno de los grandes escándalos de aquel año 49, tan fecundo en ellos. En libros posteriores, especialmente en el titulado *Esencia del cristianismo*, acabó, como él decía, de *romper toda relación con Dios y con el mundo*, emprendiendo la más desatinada polémica, no sólo contra el dogma, sino contra la moral y la estética del cristianismo. Sus escritos están hoy todavía más olvidados que los de Proudhon, con quien tiene muchos puntos de semejanza, y con quien compartió durante cierto período el favor de los socialistas y revolucionarios europeos más radicales y furibundos. Todavía en nuestro Pí y Margall son visibles ambas influencias.

El tema perpetuo de las últimas declamaciones de Feuerbach consiste en mirar la estética cristia-

na como una depravación y perversión de los instintos naturales del corazón humano, como una apoteosis de todo lo feo, sucio y repugnante, de todo lo miserable y abatido. Ernesto Renan, autoridad nada sospechosa, y escritor mucho más peligroso que Feuerbach, por lo mismo que su buen gusto artístico, combinado con cierta vaga tendencia espiritualista, le libra de caer en las brutales exageraciones propias de aquél y de otros *enfants terribles* de la novísima filosofía; Ernesto Renan, digo, ha refutado las paradojas anticristianas de Feuerbach en un notable artículo, no exento de gravísimos errores y de insinuaciones pérfidas, pero en el cual el artista llega á triunfar muchas veces del sectario oculto bajo la capa de escéptico [1]. Véase, por ejemplo, el párrafo siguiente, que transcribo gustoso para amenizar un tanto la aridez de estas páginas: «El buen gusto de otro tiempo negaba el nombre de belleza á todo lo que no se distinguía por la perfección de la forma. No es ese nuestro criterio: donde quiera que hay originalidad, expansión verdadera de algunos instintos de la naturaleza humana, allí es preciso reconocer y adorar la belleza. Esa estética que os parece tan triste, tiene su atrevimiento y su grandeza. ¡Ojalá Feuerbach hubiese mojado sus labios en fuentes más ricas de vida que las de su germanismo exclusivo y altanero! ¡Ah! Si sentado sobre las ruínas del monte Celio, hubiese

1 Vid. *Études d'histoire réligieuse*: París, 1864, páginas 405 á 419.

oído el son de las campanas eternas dilatarse y morir sobre las colinas desiertas donde fué en otro tiempo Roma; ó si desde la playa solitaria del Lido hubiese oído la voz del *campanile* de San Marcos espirar en las lagunas; si hubiese visto Asís y sus místicas maravillas, su doble basílica y la leyenda del segundo Cristo de la Edad Media, trazada por el pincel de Cimabue y de Giotto; si se hubiese empapado en la mirada penetrante y dulce de las vírgenes del Perugino, ó en la catedral de Siena hubiese contemplado el éxtasis de Santa Catalina, Feuerbach no lanzaría así el anatema sobre una mitad de la poesía humana, como queriendo apartar lejos de sí el fantasma de Iscariote. El error de Feuerbach nace casi siempre de sus juicios estéticos. Suele presentar los hechos con habilidad; pero los aprecia siempre con antipático rigor, y con el propósito deliberado de encontrar todo lo que es cristiano, feo, atroz ó ridículo... *No comprende que la gran diferencia entre el helenismo y el cristianismo, consiste en que el helenismo es natural, y el cristianismo sobrenatural*... Como la medida y la proporción no representan más que lo finito, llegan á hacerse insuficientes para el corazón que aspira á lo infinito. Mientras que la humanidad se encierra en precisos y estrechos límites, descansa y es feliz en su serena medianía; pero cuando siente más vastas aspiraciones, prefiere en el arte y en la moral el dolor, el deseo no saciado, la sensación vaga y penosa que suscita lo infinito, á la plena y total satisfacción que se experimenta ante una

obra perfecta y acabada... Un templo antiguo es incontestablemente de belleza más pura que una iglesia gótica; pero ¿en qué consiste que pasamos sin fatiga horas enteras en ésta, y no podemos permanecer en aquél cinco minutos sin fastidiarnos? Esto prueba, según Feuerbach, que estamos pervertidos; pero ¿qué remedio?»

El espíritu de esta elegante página es, como habrán advertido los lectores, el mismo con que Hegel caracteriza y distingue el arte clásico y el arte romántico. Y, sin embargo (vale la pena de reparar en ello, por lo mismo que se trata de un escritor de los más eruditos entre los franceses, aunque acostumbrado á tomarse extrañas libertades con los autores y las doctrinas que expone é interpreta), Renan se empeña en hacer responsable á Hegel de la estética anticristiana de Feuerbach, atribuyendo al primero, entre otras desaforadas proposiciones, la afirmación de que el Antiguo y el Nuevo Testamento no tienen valor estético alguno; que la *leyenda* de Cristo pertenece á la esfera de la realidad más vulgar y de ningún modo al mundo poético, y es una pobre mezcla de misticismo endeble y de pálidas quimeras. Pues bien: Hegel en ninguna parte, que yo sepa, dice semejante cosa. Es más: Hegel no puede decirlo, por la razón sencillísima de que toda su *Estética* está basada sobre el principio contrario, esto es, sobre el mayor valor y excelencia del arte romántico ó cristiano sobre el arte clásico, como expresión mucho más alta y depurada de lo ideal y del mundo suprasensible. Hegel, lejos de decidirse,

como pretende Renan, por el ideal religioso de los helenos y contra la intrusión de *elementos sirios y galileos*, analiza, sí, el ideal heleno con todo el amor y veneración que sus creaciones despiertan en todo espíritu sensible al halago de la belleza; pero no sólo bajo el aspecto moral, sino bajo el aspecto estético, da la preferencia al ideal cristiano, á eso que Renan llama *elementos sirios y galileos*, como lo prueba el bello capítulo titulado *Círculo religioso del arte romántico.* ¿Por qué extraña perturbación de ideas ha podido Renan achacar á Hegel todo lo contrario de lo que Hegel dice, y ponerse á defender contra Hegel la doctrina que el mismo Hegel inculca? ¡Enterado saldrá de la *Estética* de Hegel el que por tales exposiciones la conozca. Si tales trastrueques hace Renan con un escritor muerto ayer y cuyo pensamiento es tan conocido, ¡qué no habrá hecho con San Lucas y con San Pablo! Pero es tiempo de terminar esta digresión y volver á nuestro asunto.

Los más famosos é importantes estéticos *hegelianos* (á excepción de Rosenkranz), no pertenecen propiamente al centro, ni á la izquierda, ni á la derecha de la escuela. Son hegelianos independientes, emancipados de la ortodoxia rígida de la escuela, y en todos ellos se descubren tendencias eclécticas y aproximaciones á la filosofía *realista* de Herbart, que ha reivindicado contra Hegel y todos los idealistas el valor de la *forma*, sacrificada por ellos á la *idea*. Esta consideración fundamental no debe olvidarse al examinar los libros de Vischer, Carrière, Max Schasler y otros, por

más que en el fondo se los deba calificar de discípulos de Hegel.

El más importante de ellos es, sin disputa, Federico Teodoro Vischer, que publicó en Leipzig y Stuttgardt, desde 1847 á 1858, la obra más voluminosa y completa de Estética que hasta ahora ha salido de las prensas alemanas ni de las de ningún otro país [1]. No sólo por las vastas proporciones de este monumento, sino por la erudición inmensa y segura, por la extraordinaria riqueza de detalles técnicos, producto de una vida entera consagrada á la inspección de las obras de arte, por lo comprensivo del plan, y por la manera fácil y amplia con que está ejecutado, se distingue ventajosamente esta obra de todas las publicadas en Alemania sobre la misma materia, después de Hegel, y merece el nombre y reputación de clásica y fundamental, en medio de sus innegables defectos, procedentes unos de la filosofía de Hegel, y otros de las modificaciones hechas en ella por el autor.

Lo más digno de consideración y también de alabanza en la Estética de Vischer, es el plan, ó sea la construcción arquitectónica de la obra. En el desarrollo, según la buena costumbre de los

1 *Æsthetik oder Wissenschaft des Schönen. Zum Gebrache für Vorlesungen von Dr. Friederich Theodor Vischer, ordentlichen Proffesor der Æsthetik und deutschen Literatur an der Universität und dein Polytechnikum in Zurich...: Stuttgardt Verlagsbuchhandlung von Carl Mäcken*, 1858. Dividida en tres partes y cuatro volúmenes.

estéticos alemanes, no seguidos en esta parte por los franceses, ha hecho entrar cuanto contenían de útil y substancial los trabajos antecedentes, de tal modo, que este libro dispensa de la lectura de la mayor parte de los anteriores, puesto que todo ó casi todo lo que encierran de útil se encuentra aquí con más claridad y método. Su base principal, no hay que decirlo, es la Estética de Hegel, que Vischer se propone completar y ordenar en forma de sistema. Los puntos que Hegel dejó intactos ó no hizo más que desflorar, están tratados aquí con particular atención. Así sucede con todas las cuestiones metafísicas relativas á lo bello, á lo sublime, á lo cómico. La teoría de cada arte particular está expuesta con mucha más detención y con más riqueza histórica que en Hegel, siendo en ambas Estéticas lo mejor de la obra. Vischer se muestra más estético *de profesión* que Hegel, y más familiarizado que él con la parte técnica y con los procedimientos artísticos. En cambio, su crítica, aunque sólida y juiciosa, rara vez tiene la elevación ni la grandeza de miras, ni el poder sintético con que Hegel condensa un período, una forma de arte, una obra de genio, en una sola frase preñada de riquísimos pensamientos. Pero como obra didáctica, como tratado magistral, como enciclopedia estética, es más útil la obra de Vischer que la de Hegel, y esto explica el favor de que ha disfrutado y disfruta entre los profesores de Estética. Su defecto mayor consiste en la forma, en el estilo, que alguna vez es brillante y animado, pero que suele adolecer de una

difusión enorme, de resabios escolásticos y aun pedantescos, de abuso de la terminología hegeliana, no para todos fácilmente comprensible, y sobre todo de una mala disposición de los párrafos, en los cuales, á guisa de libro de texto, se estampa primero lo más esencial, y luego se añaden en letra más menuda larguísimos desarrollos entremezclados de polémicas, no siempre interesantes. Estos inconvenientes exteriores hacen difícil la lectura de la obra, é imposible, según creemos, su traducción completa, que, por otra parte, nadie ha intentado, á pesar de la grande utilidad que traería á nuestros estudios. Un extracto hecho con inteligencia y reducido á uno ó dos volúmenes, sería quizá lo más conveniente. Nosotros no podemos intentarlo aquí; nos limitaremos á dar idea del plan de la obra y de algunos puntos más ó menos originales.

Hemos indicado que Vischer, dócil, á pesar suyo, á la influencia de la filosofía de Herbart, es más *realista* ó *formalista* y menos idealista que Hegel. Con efecto: Vischer concede grande importancia al elemento de la *accidentalidad*, tan poco estimado por Hegel. Lo *accidental*, ó sea lo individual, lo personal, lo voluntario y lo arbitrario, es también *lo real*, mirado bajo cierto aspecto. La dialéctica hegeliana lo anula y lo destruye, absorbiéndolo en lo necesario y esencial. Lo contingente se pierde en el desarrollo fatal de lo ideal. Vischer reivindica los derechos de lo accidental y del elemento característico en términos bastante análogos á los de Lessing. Es la principal y muy

importante desviación de Vischer respecto del hegelianismo, y explica la mayor parte de las adiciones que creyó necesario hacer en la Estética de su maestro.

Divídese, pues, en tres libros la *Estética* de Vischer, abarcando el primero la *Metafísica de lo bello*, esto es, el estudio de la idea de la belleza considerada en sí misma y en sus momentos (lo sublime, lo cómico). Lo sublime se divide en *objetivo*, *subjetivo* y *subjetivo-objetivo*. Lo sublime objetivo en sublime *de espacio*, *de tiempo* y *de fuerza;* lo sublime subjetivo en sublime *de pasión*, sublime *de mala voluntad* y sublime *de buena voluntad*. Lo sublime subjetivo-objetivo es lo *trágico*.

Lo cómico se divide igualmente en cómico *objetivo*, *subjetivo* y *subjetivo-objetivo*. Lo cómico subjetivo (llamado por los franceses *esprit)* tiene manifestaciones diversas en el *esprit* abstracto, el *esprit* concreto y la *ironía*. Lo cómico subjetivo-objetivo, llamado también cómico absoluto, ó sea el *humor*, tiene también su correspondiente división tripartita en humor *ingenuo* (llamado en alemán *laune)*, humor *disuelto (gebrochene humor)* y humor libre *(freie humor)*.

Basta pasar la vista por este cuadro de divisiones, para comprender cuántos elementos olvidados ó proscritos por Hegel reaparecen en la Estética de Vischer. Sobre todo, hay una diferencia profunda y radical entre ambos tratadistas respecto del *humor*, tan antipático á Hegel, y que, por el contrario, estudia Vischer con singular

atención y cariño, siguiendo paso á paso las huellas de Juan Pablo, de quien toma hasta sus denominaciones un tanto fantásticas y barrocas. La idea saliéndose de su esfera, y confundiéndose con la realidad, de tal modo que ésta aparezca superior á la idea: tal es el concepto de lo cómico, según Vischer. Así lo cómico como lo sublime, están contenidos esencialmente en el concepto de la belleza, que es su fundamento metafísico. La unidad de lo bello se resuelve en la oposición real de sus momentos. De la doble negación de lo sublime y de lo cómico (idea superior á la forma, forma superior á la idea). nace la afirmación plena y total de la belleza [1].

Como se ve, la Estética de Vischer, antes que afirmación de conceptos propios, es ampliación y desarrollo de los que venían corriendo más autorizados en Alemania desde la época de Kant. Obsérvase esto, aun en la teoría, á primera vista más original, del *sublime de buena* y *de mala voluntad*, distinción esencialísima, pero que ya estaba en germen en los trabajos de Schiller sobre la emoción trágica, de donde pasó á los manuales de Krug, Nussleins y otros. Esta doctrina, que tanto escandaliza al timorato Jungmann y á sus rapsodistas españoles (y eso que entre nosotros la defendió, cien años hace, sin escándalo de nadie, el P. Arteaga, con mayor franqueza que ninguno de los estéticos alemanes), se limita á reconocer

1 Antes de su *Estética* había publicado Vischer un tratado especial *sobre lo sublime y lo cómico* (Stuttgardt, 1837).

el hecho indubitable de que ciertos personajes, moralmente malos y perversos, producen, no obstante, el efecto de lo sublime *artístico*, ó si se quiere, un efecto análogo, no por su perversidad, que esto sería absurdo y contradictorio, y no lo ha dicho nadie, sino por la *fuerza libre* que en ellos alienta, y que ellos tuercen monstruosa y gigantescamente, aplicándola al mal. Cuando Vischer dice que en lo malo se prueba la libertad del sujeto lo mismo que en lo bueno, dice una verdad de sentido común, puesto que precisamente por ser libres podemos escoger entre el bien y el mal. Jamás ningún artista digno de este nombre se ha propuesto hacer amables á sus criminales; pero los criminales del arte no son nunca criminales vulgares, y lo que en ellos interesa no son sus transgresiones del orden moral, sino el *principio dinámico*, de que usan ó abusan, porque la *fuerza* es siempre elemento estético, aun prescindiendo de su aplicación y empleo.

Por lo demás, no pretendemos en modo alguno hacer la apología de cuanto se contiene en la primera parte de la *Estética* de Vischer. Hay en ella verdaderas enormidades, que no nos permiten atender á reparos tan necios como el que hemos transcrito. Vischer es panteísta mucho más desembozadamente que Hegel, cuyas fórmulas interpreta en el sentido menos favorable á la personalidad divina, llegando á decir sin ambajes que «el teísmo es contrario *al punto de vista de la Estética*,» afirmación que se da la mano con las más violentas de los sectarios de la izquierda. Todas

sus consideraciones sobre el desarrollo de la idea de lo Bello en lo divino y en la religión, se resienten de un verdadero fanatismo anti-cristiano y anti-supernaturalista. En este punto, la Estética de Hegel parece edificante comparada con la suya. Hasta en su teoría de lo cómico se ve esta pésima tendencia, puesto que no exceptúa de su dominio «las cosas del orden sobrenatural, con tal que sean expuestas bajo una forma material y tangible,» la Religión misma, cuando se la considera objetivamente y como Iglesia; llegando á legitimar, para esta odiosa polémica, las armas del cinismo y la exhibición de las groseras necesidades de la vida y de las formas ínfimas de la existencia. No hay que calificar tales proposiciones; basta transcribirlas: son lisa y llanamente chistes *prusianos*, ó, como allá dicen, *humor*, no sabemos si *ingenuo*, *disuelto* ó *libre*, pero de todos modos humor de cuartel ó de patio universitario, del peor tono posible.

Pero estas deplorables aberraciones, nacidas, en parte, de una cultura exclusiva y algo pedantesca, y, en parte, de defectos y preocupaciones inherentes á la raza, no deben cerrarnos los ojos sobre los méritos muy positivos de otras partes del libro, v. gr., sobre el tratado de la apreciación subjetiva de lo bello, y mucho más sobre el extenso y enteramente original que consagra Vischer á la belleza en su manifestación objetiva ó natural. Esta parte, enteramente nueva en la ciencia, á lo menos como organismo sistemático, aunque no faltasen para ella notables materiales en

las obras de los estéticos, y todavía más en las de los naturalistas, ha sido tratada por Vischer con mucha ingeniosidad y con extraordinaria riqueza de detalles, comenzando por estudiar la belleza inorgánica, en la luz, el color, la atmósfera, el agua y la tierra, continuando con la belleza orgánica en el reino vegetal, en el reino animal, por este orden: peces, anfibios, aves, cuadrúpedos, y, finalmente, en el hombre, considerando primero en éste las que llama formas ó manifestaciones *universales* (figura, sexo, edad, amor, matrimonio, familia), luego las formas *particulares* (razas, naciones y pueblos, formas de cultura, vida del estado), las *formas individuales* (carácter, expresión *fisiognómica* y *patognómica*, etc.), y, por último, la *belleza histórica* en la antigüedad (Oriente, Grecia y Roma), en la Edad Media (influencia del espíritu germánico, caballería, etc.) y en el mundo moderno.

Aunque menos original que el precedente, es quizá más completo y luminoso el tratado ó sección *De la Fantasía y del Ideal*, sobre el cual basó Carrière casi totalmente el suyo, con algunas ampliaciones de poca monta, no siempre felices. Comienza Vischer (aprovechando enseñanzas de Hegel y de Juan Pablo) por tratar de la fantasía universal y deslindarla de la fantasía artística, cuyos grados son el talento, el genio *fragmentario* (¿ingenio?) y el genio propiamente dicho. Pero no se detiene en estas vaguedades teóricas, sino que hace la historia de la fantasía ó de los ideales. Su división del arte coincide en el fon-

do con la de Hegel; pero hay una diferencia notable. Hegel separa el arte simbólico del arte clásico; Vischer los reúne bajo el nombre de *Ideal de la fantasía objetiva de la antigüedad*, distinguiendo, dentro de este ideal, la *fantasía simbólica* de los pueblos orientales (indios, persas, semitas, egipcios), manifestada de mil maneras diversas en el panteísmo, en el dualismo, en el mito, en la leyenda ó *saga; el ideal clásico de la fantasía griega*, y *el ideal alegórico* de la fantasía romana. En la Edad Media no hay cuestión: impera lo que Hegel llama *arte romántico*, y Vischer *ideal de la subjetividad fantástica*, así en los pueblos neo-latinos como en los germánicos. Pero donde Vischer se aparta *toto coelo* de Hegel, es en no admitir la condenación á muerte, fulminada con más ó menos atenuaciones contra el arte, y reconocer un *Ideal Moderno*, basado en la composición de lo objetivo (arte antiguo), y de lo subjetivo (arte romántico). A este ideal moderno pertenecen lo mismo el clasicismo francés que el sentimentalismo alemán, el neo-romanticismo, el naturalismo, la genialidad y el humorismo.

Estudiadas ya la belleza objetiva y la psicología estética, procede considerar la realización *subjetivo-objetiva* de lo bello, ó sea la *filosofía del arte*. En esta tercera parte, Vischer no podía mostrarse tan innovador, porque el surco estaba, no sólo abierto, sino fecundizado por Hegel; pero huyendo de empeñarse en una competencia estéril, hizo objeto especial de su estudio aquella parte general, relegada á segundo término por

su antecesor, el oficio de la fantasía en el arte, el motivo, la concepción orgánica y el esbozo, los momentos de la composición, los episodios, los contrastes, el ritmo, la educación del artista, la técnica y la escuela, el arte ingenuo y *el dilettantismo*, la educación familiar y la Academia, la *virtuosidad*, la manera y el estilo, ya se le considere en sus diversos aspectos de nacional y provincial, ya se le mire como manifestación de los ideales históricos, ya se atienda á sus desenvolvimientos generales, ya al estilo peculiar de cada arte.

En lo que toca á las artes particulares, Vischer procura agotar la materia y hacer entrar en su cuadro filosófico todos los resultados de la investigación histórica, empresa difícil, y de la cual no siempre sale airoso, aunque adelantando siempre sobre Hegel, cuya clasificación é ideas fundamentales respeta. Cada una de las artes está estudiada en su idea, en sus momentos, en su material, en su composición y en su historia. El tratado de la Arquitectura, por ejemplo, encierra notables consideraciones sobre la línea, sobre el ritmo, la simetría y la euritmia, y sobre la ornamentación, que en vano se buscarían en Hegel. La arquitectura civil, sacrificada por éste, obtiene aquí su importancia y valor propio, lo mismo que la arquitectura romana y el arte del Renacimiento, mirados por Hegel con visible desdén. En el capítulo de la Escultura, que Hegel había mirado sólo desde el punto de vista helénico, se hace el debido aprecio de la *polychromia*. En el de la

Pintura encuentra su lugar la cuestión del naturalismo y del individualismo, como principios del estilo; cuestión que Vischer resuelve con cierto sentido ecléctico, que va aplicando luego á la enumeración de las formas históricas de la pintura, enumeración más completa en él que en Hegel, puesto que no sólo abarca los estilos fundamentales italiano y alemán y el naturalismo de los Países Bajos, sino también el naturalismo español, la pintura romántica, y, como última evolución, la caricatura.

Al estudio de las artes figurativas (que llama Vischer *artes objetivas)*, sigue el de las artes *subjetivo-objetivas (Música* y *Poesía).* La Música, arte *subjetivo* por excelencia, está tratada por Vischer con sentido menos exclusivamente literario que el de Hegel, puesto que concede grande importancia, no sólo á la expresión del sentimento, sino al material tónico. En lo restante, el plan es casi idéntico, así en lo que toca á la armonía, ritmo, composición, melodía y estilo musical, como en las divisiones de la música (vocal, instrumental, y alianza de una y otra en las *óperas* y en los *oratorios).* La historia de la Música es trabajo exclusivo de Vischer, puesto que su predecesor apenas la toca, limitándose á hacer rápidas observaciones sobre ciertos artistas alemanes é italianos. Vischer extiende sus investigaciones á la antigüedad y á la Edad Media, y entre los modernos tampoco desdeña la Música francesa.

Observaciones muy copiosas sobre el material

poético, sobre tropos, figuras y ritmo, sobre el *ideal directo* (estilo *clásico)* y el *ideal indirecto* (estilo *característico)*, abren el tratado de la poesía, que naturalmente es el más extenso de todos. La división de los géneros, la misma que en Hegel: épico, lírico y dramático. Pero la teoría de la epopeya no se circunscribe al ideal homérico, sino que abarca ya los poemas indostánicos y persas, las leyendas románticas de la Edad Media, los poemas caballerescos italianos, la poesía *épico-social* y *épico-filosófica*, y, sobre todo, la *manifestación característica de la poesía épica entre los modernos;* es decir, la novela, ya sea aristocrática, ya popular, ya de la clase media, ya histórica, ya social, ya sentimental ó idílica.

En la poesía lírica, Vischer corrige también la mayor parte de las omisiones de Hegel en cuanto á las variedades y modos de esta poesía, restableciendo en su propio lugar, al lado del himno, del ditirambo, de la oda, de la balada y del romance, las formas que Hegel dió malamente por épicas rudimentarias, esto es, la elegía y el epigrama. También el soneto está considerado por Vischer como una verdadera composición lírica, y no solamente como una combinación métrica.

Las cuestiones dramáticas reciben desusada amplitud, si bien aquí la tarea era más fácil, por abundar tanto los materiales. La enumeración de las formas no se limita á la tragedia clásica, al drama moderno y á la comedia, sino que desciende á subdivisiones tales como la tragedia *mítica, heróica, popular* y *privada;* la comedia

política, *burguesa* y *privada* (división análoga en el fondo á la de la *comedia antigua*, *media* y *moderna*). La *Mímica* y el *Baile* figuran como apéndice á la poesía dramática, y al fin de toda la sección poética se agrupan los géneros semiprosáicos: sátira, poesía didáctica, apólogo, parábola, etc. El género histórico y la oratoria continúan bajo el mismo anatema que en Hegel.

Tal es el plan que Vischer ha desarrollado en mil y seiscientos párrafos y más de dos mil páginas, esfuerzo enorme y laborioso, que ha puesto su libro en la categoría de las enciclopedias. De este libro, como de otros muchos alemanes, lo que conviene tomar no son las fórmulas vacías y muertas, sino el método y la riqueza positiva que realza sus páginas. Sobre el mismo plan del tratado de Vischer (el más cabal que conocemos hasta el presente), puede hacerse otro que no sea ni panteísta, ni hegeliano, ni alemán siquiera. Su ventaja y su fuerza está en esto: sea cualquiera el valor de las soluciones que da, es hasta hoy el índice más completo de las cuestiones posibles en la ciencia. Los que á tontas y á locas le combaten y desacreditan, debían comenzar por enterarse de esto. No se tiene idea de la región vastísima, del mundo casi ilimitado que abarca hoy la Estética, si no se han pasado los ojos por los cuatro volúmenes de Vischer. Creer que se ha triunfado de tan ingente mole y que se la ha borrado de la memoria de las gentes sólo con citar un par de definiciones aisladas ó de errores evidentes, es una verdadera insensatez, que no merece respues-

ta. El verdadero procedimiento para neutralizar la parte perniciosa del tratado de Vischer, consiste en robarle, confesándolo, todo lo que tiene de útil y de instructivo. Quien tal haga, merecerá bien de la ciencia, que, al fin y al cabo, es labor universal y colectiva, no campo de escaramuza de moros y cristianos.

Y que tal empresa no es quimérica, nos lo prueba Mauricio Carrière, escritor espiritualista de sentido análogo al de la derecha hegeliana, el cual, en su tratado popular sobre *El Arte en sus relaciones con la civilización y con el ideal de la humanidad*, y en los dos volúmenes de su *Estética*, que muy aumentada acaba de reimprimirse en Leipzig [1], al analizar la idea de lo Bello y su realización en la vida y en el arte, se ha esforzado por depurar los conceptos de Vischer de la levadura panteística que los inficiona, y ponerlos en armonía con el orden ético y con los postulados de la razón práctica. La obra de Carrière no tiene grande originalidad, ni aspira á ella; pero está mejor escrita y ordenada que la de Vischer, á quien, por otra parte, sigue literalmente en mu-

1 *Æsthetik. Die Idee des Schonen und ihre Verwirklichung in Leben und in der Kunst. Von Moriz Carrière. Dritte neu bearbeitete Auflage. Erster Theil Die Schönheit. Die Welt. Die Phantasie). Zweiter Theil (Die Bildende Kunst. Die Musik. Die Poesie). Leipzig, F. A. Brockhaus, 1885*. Dos tomos.

La primera edición es de 1859.

Sobre este libro de Carrière hay un artículo de T. Wittaker en la revista inglesa *Mind* (Enero de 1886).

chos puntos. El principal mérito de Carrière estriba en combinar el método filosófico con la crítica literaria externa, dando grande importancia á los juicios de los artistas sobre su propio arte.

El primer tomo de la obra de Carrière trata de la Idea de lo Bello, de lo Bello en la Naturaleza y en el Espíritu, del material del Arte y de la Belleza en el arte. El tomo segundo se divide en tres secciones, consagradas respectivamente á las artes plásticas, á la Música y á la Poesía.

La reivindicación del elemento *individual*, que ya hemos advertido en Vischer, se acentúa mucho más en Carrière, que no define ya la belleza por la *manifestación sensible de la idea*, sino como una *combinación armónica de la unidad de la idea y de la viveza del sentimiento individual y distinto, expresada en una forma concreta y perfectamente individualizada, cuya percepción nos proporciona un placer inmediato*. Lo que Carrière llama *elemento sensible*, es el elemento individual ó personal, el elemento *realista*. En razón de este elemento accidental y variable, la obra artística nunca es susceptible de un análisis completo.

Consiste, pues, la Belleza en la unión del elemento ideal con el sensible. Lo Bello, tal como se percibe en la Naturaleza, es superior á la belleza del arte [1], en cuanto el arte no puede reprodu-

1 Doctrina radicalmente opuesta á la de Hegel y la mayor parte de sus discípulos.

cir completamente todas las impresiones que nacen de un objeto natural. Pero, por otro lado, las impresiones puras de lo Bello no son frecuentes en la naturaleza, y sólo pueden ser obtenidas en diferentes tiempos y desde puntos de vista cuidadosamente escogidos. El arte, por la acción de la fantasía ó imaginación creadora, recoge estas impresiones esparcidas y concretas en una forma individual. La Fantasía tiene respecto de la unidad que se percibe como Belleza, el mismo oficio que asigna Kant á la facultad del juicio respecto de la razón pura y de la razón práctica. La Belleza Ideal es para la fantasía, lo que el concepto es para la razón, lo que la idea del bien es para la voluntad. Por eso el mundo de las apariencias sensibles, que provee de materiales á la fantasía, tiene á los ojos del artista una significación y un valor que no alcanza á los ojos del hombre de acción ó del hombre de ciencia, cuyo pensamiento se concentra en lo general y lo abstracto.

Partiendo de la *unidad ideal*, que es esencial y lógicamente una misma, pero que se realiza de diversos modos en la moral, en la ciencia y en el arte, distingue Carrière con mucha claridad el punto de vista ético, el científico y el estético. Considera la fórmula de «*el arte por el arte*, como un verdadero postulado de la ciencia estética, que sólo merced á él tiene independencia y razón de existir.» La Belleza es su propio objeto. Nada más se puede pedir á la obra de arte sino que sea bella. El que quiere dirigir la obra del artista á otros fines é intereses, atenta contra la libertad

del arte, y olvida que el arte es un fin para sí mismo, y que el carácter de la contemplación estética es el *desinterés absolúto*. En el mismo sentido en que se dice de la verdad y de la virtud que son fines en sí mismos, lo es también el arte.

Carrière no extrema tanto como otros estéticos la divergencia entre el arte y la ciencia, aun respecto de sus medios de expresión. Es cierto que el verso es el lenguaje del arte, la prosa el lenguaje de la ciencia; pero en los primitivos tiempos, cuando estaban aún sin distinguirse la poesía y la filosofía, su órgano común de expresión fué la forma métrica. Y como es ley del conocimiento volver á la unidad; como las varias leyes tienden á agruparse en una ley sola, ¡quién sabe si será de nuevo posible convertir la ciencia en material de poesía, expresar la verdad en la forma rítmica del lenguaje de las emociones! Aun hoy mismo, las relaciones entre la poesía y la ciencia son mucho más estrechas y amistosas que las que hay entre la poesía y las demás artes. La historia, por ejemplo, es capaz de recibir una forma artística análoga á la de la poesía épica ó á la de la novela. Los diálogos de Platón, en que personas vivas están representadas con sus individuales caracteres, tienen mucho que ver con la poesía dramática. La oratoria, en sus elementos patéticos, tiene mucha semejanza y parentesco con la poesía.

De aquí infiere Carrière que la prosa no es antiestética por sí misma, sino solamente en cuanto sirve de órgano á la ciencia, ó en cuanto se diri-

ge á mover la voluntad de un modo interesado, de donde nace la antítesis más profunda entre la retórica y la poesía. En cambio, la verdad de la ciencia puede hacerse poética *mediante la contemplación desinteresada*, siendo éste el fundamento que legitima la poesía didáctica.

En los orígenes é historia del arte, concede Carrière grande importancia á lo extraño y desacostumbrado, á la mórbida atracción de lo horrible. No por eso quiere dar á entender que *lo insólito* tenga por sí mismo la virtud de producir un placer estético. Para que éste surja, es preciso que antes se calme la agitación interna. El arte es ley de reconciliación entre la libertad y el orden mediante la divina templanza, y sólo en el abrazo de la idea y de la forma reside la serena armonía de la belleza, que es concordia de la naturaleza y del espíritu, de lo uno y de lo múltiple, y sentimiento de la plenitud de nuestro sér.

En todas las artes se da esta reconciliación de la naturaleza y del espíritu, del sentimiento y de la idea: por modo objetivo en las artes plásticas; por modo subjetivo en la Música. La Poesía es, por excelencia, el arte del espíritu, que reúne las formas del arte plástico *(arte de la naturaleza)*, y las de la Música *(arte del sentimiento)*. Un poema es la expresión de la verdad ideal en la forma concreta de la imaginación, sometida en su totalidad y en sus partes á una *ley de unidad en el cambio*, que corresponde á la ley de las fluctuaciones del sentimiento.

Carrière sostiene, como toda la escuela hege-

liana, que las artes siguen una progresión cronológica, desarrollándose primero las plásticas, luego la Música, y finalmente la Poesía, que es la balanza de entrambos elementos Aun dentro de cada grupo puede hacerse una clasificación análoga. La Arquitectura es predominantemente objetiva, porque deriva sus formas de la naturaleza externa. La Escultura es, en cierto sentido, subjetiva, porque trata la forma humana como expresión del humano espíritu. En la Pintura hay coexistencia de los dos puntos de vista *objetivo* y *subjetivo*. Sabida es la triple división de los géneros poéticos. No hay artes inferiores ni subordinadas: cada cual es, á su modo y con sus recursos propios, expresión de la *totalidad*, ó de la *unidad ideal*. Todos los ideales están relacionados entre sí, y la belleza nos aparece como una forma concreta de lo bueno y de lo verdadero en el mundo de las apariencias.

Hemos dicho que en todo arte se observan reconciliados (según Carrière) los principios de libertad y de orden; pero en ninguno es tan visible como en el arte dramático la reconciliación del espíritu individual con el orden moral del mundo. Para Carrière, el drama es, si no la forma suprema, á lo menos la forma más desarrollada y orgánica de la poesía, así como la poesía es la más completa y universal de todas las artes. De una manera conscia ó inconsciente, el dramático concibe el orden universal como una ley ética. El héroe de la tragedia triunfa por su sumisión al orden moral, ó se quebranta y queda vencido en

su resistencia contra él. Reconocemos aquí, sin cambio notable, la doctrina de Hegel sobre la conciliación de los opuestos poderes trágicos, fatalidad y libre albedrío. Teoría más deslumbrante que sólida, puesto que la historia del arte nos ofrece algunos dramas puramente fatalistas, y otros en que el orden moral se presenta como creación libre del espíritu humano.

La teoría del estilo, la distinción de los elementos conscios é inconscientes en el genio, las facultades de ejecución, las relaciones históricas del artista con su público, son puntos muy bien tratados por Carrière, que insiste mucho en la idea de que el artista es órgano de su tiempo y de su raza, exagerando algo esta doctrina, hasta sacrificar un poco el mismo elemento personal que con tanto calor había reintegrado antes en sus derechos. Lo cierto es que concede poquísimo valor á la *invención*, en el vulgar sentido de la palabra. La poesía griega vivió del mito; la moderna ha vivido en gran parte de las tradiciones y crónicas de los siglos medios. La verdadera originalidad consiste en que la personalidad del artista sea totalmente expresada, pero de tal modo, que el elemento universal ó típico se discierna claramente bajo la expresión individual en forma bella.

La exposición elegante, clara y amena; el sentido popular, el respeto á las creencias, el tolerante eclecticismo filosófico, han dado á los libros de Carrière notable popularidad en Alemania, llegando á obtener repetidas ediciones; cosa me-

nos frecuente en aquel país que en otros, por lo mismo que los libros de ciencia se suceden allí con espantosa rapidez y suelen envejecer muy pronto [1].

Al mismo género de estéticas populares, concebidas la mayor parte desde un punto de vista hegeliano mitigado por aspiraciones realistas y tendencias eclécticas, pertenecen los manuales de H. Ritter (el célebre historiador de la filosofía), Federico Thiersch (1846), Weber *(Estética desde el punto de vista de los amigos de lo bello*, 1834), Hinckel *(Estética general para el público ilustrado*, 1847), Ficker (1840), y más señaladamente Lemcke, cuya *Estética popular*, rica de erudición histórica é ilustrada con útiles grabaditos, que sirven para comprender los monumentos más que largas descripciones, ha sido reimpresa hasta cinco veces en pocos años. Por lo común, Lemcke sigue á Vischer; pero es mucho menos hegeliano que él, y en los conceptos generales se da la mano con las escuelas realistas y sensualistas, Define la belleza como la «*forma* del fenómeno que conviene con la ley ingénita del sentimiento,» y exagera este punto de vista suyo hasta confundir el deleite con la emoción estética, lo bello con

1 Además de su *Estêtica*, ha publicado Carrière el libro siguiente, en que varios puntos aparecen muy ampliados: *Die Kunst in Zusammenhang der Kultur entwickelung und die Ideale der Menscheit* Leipzig, 1863-71).

Nuestra literatura le debe una disertación sobre las relaciones entre el *Mágico* y el *Fausto* (1876).

lo agradable, de donde resulta poner en contraposición la vida estética y la vida moral. De esta raíz torcida proceden todos los errores de Lemcke, doblemente graves por estar consignados en una obra popular y amena. Toda estética sensualista tiende á dignificar la carne á costa del espíritu, y Lemcke ha resbalado no poco en esta estética carnal. Así, v. gr., en la cuestión del desnudo plástico, facil de resolver sin escándalo alguno dentro de la Estética idealista, Lemcke llega á ser escandaloso, por no distinguir clara y terminantemente entre lo que es objeto de la contemplación desinteresada, y lo que sólo puede serlo del vil apetito [1].

1 A la escuela hegeliana pertenecen también más ó menos, los siguientes estéticos que sólo conocemos de nombre: A. Kahlert (1846), Trahndorf (Berlín, 1827), Th. Brataneck (*Desarrollo de la idea de lo Bello:* Braun, 1841), Lommatzsch (*Ciencia de lo Ideal* 1835). Bothz (*La Idea de lo trágico* 1844), Danzel (*La Estética de la Escuela hegeliana*), y quizá Koskein (*Estética*, 1863-66).

No carece de interés para la historia del desarrollo de la Estética hegeliana, el siguiente opúsculo de Quäbicker sobre Rosenkranz: *Karl Rosenkranz: Eine Studie Zur Geschichte der Hegelschen Philosophie:* Heimann, 1879.

VII

Otras tentativas de estética idealista.—Krause.—Jungmann.

En una historia de la Estética escrita fuera de España, fácilmente se podría y aun debería prescindir de Krause, pensador de tercero ó de cuarto orden, á quien casi nadie concede en Alemania la importancia, no ya de Kant, de Schelling, de Hegel ó de Schopenhauer, sino ni siquiera la de Herbart, Lotze, Trendelemburg y Hartmann. Pero como en España, por una calamidad nacional, nunca bastante llorada, hemos sufrido durante más de veinte años la dominación del tal Krause, ejercida con un rigor y una tiranía de que no pueden tener idea los extraños, algo hay que decir de esa dirección funesta que tanto contribuyó á incomunicarnos con Europa, y que de todo el riquísimo desarrollo del pensamiento alemán en nuestro siglo, sólo dejó llegar á nosotros la hueca, aparatosa y fantasmagórica teosofía de uno de los más medianos discípulos de Schelling, la ciencia verbal é infecunda que se decora con el pomposo nombre de *racionalismo armónico*. No hay para qué hacer la crítica de tal sistema: ya los positivistas han dado cuenta de él, aun en España misma, y si queda algún krausista en el mundo, lo es de un modo tímido y vergonzante, aceptando amalgamas y composiciones con otras escuelas. Aun los pocos que hay, más bien se

muestran tales en ciencias derivadas, como la Filosofía del Derecho ó la Pedagogía, que en la Metafísica propiamente dicha [1]. El tratadista de Derecho natural, Ahrens, y el criminalista Roeder, tan leídos y tan supersticiosamente seguidos en nuestro país, son los únicos que mantienen entre los juristas el prestigio del krausismo, totalmente quebrantado entre los filósofos. Aun los mismos afiliados antiguos empiezan ya á reirse de la «intuición del Sér en vista real, como fundamento de toda realidad,» que esto nada menos prometía la escuela al que se emboscase en los fragosos matorrales de la *Analítica*, si bien de ninguno de los que hicieron tan temerosa prueba sabemos que trajese á este bajo mundo ninguna revelación de importancia. El krausismo se reduce á un panteísmo místico y humanitario, disfrazado con el equívoco nombre de *panenteísmo*. Sólo la afectación escolástica del lenguaje ha podido hacer creer á algunos que en él se encerraban grandes misterios y profundísimas verdades, y aun cierta conciliación quimérica entre el panteísmo y el teísmo cristiano. La flaqueza intelectual de Krause, sobre todo en cotejo con los grandes filósofos con quienes algunos han osado compararle, se

1 El Krausismo, perdiendo el cetro de las Universidades y la alta dirección científica ha tenido que refugiarse obscuramente en la enseñanza de párvulos. No de otro modo el tirano Dionisio, después de haber oprimido por muchos años á los siracusanos, tuvo que reducirse en su vejez á poner escuela de niños en Corinto.

revela en mil pormenores, v gr., en la importancia que concede al charlatanismo de los ritos francmasónicos, esperando de ellos nada menos que la redención de la humanidad, ó en sus delirios sobre las humanidades planetarias, y el progresivo desarrollo de los espíritus, con otros detalles, ó fantásticos ó grotescos, más propios de un iluminado vulgar que de un espíritu científico, contemporáneo de Hegel.

Krause, que en España ha pasado por filósofo modernísimo (aunque lo cierto y averiguado es que nació en 1781 y murió en 1832), dejó muchos trabajos de Estética, entre los cuales merecen y obtienen aprecio su *Historia de la Música* (1827) y su *Teoría* del mismo arte, publicada póstuma por V. Strauss en 1838. En esta parte, al decir de los entendidos, Krause tenía verdadera competencia, por lo cual la trató con novedad y acierto. Su definición de la Música es muy exacta y comprensiva: «arte que expresa la belleza interior de la vida del ánimo en el mundo del sonido.» El medio de la música es el sonido, *pura y exclusivamente como tal*, con lo cual dicho se está que Krause concede al material acústico mucha más importancia que Hegel, sin apartarse por eso de la consideración intelectual é idealista. «Y pues la vida del ánimo humano se corresponde y concuerda con la de la Naturaleza, asemejándose por esto en sus límites á la divina, debe considerarse á la Música, en cuanto comprende la expresión de la vida entera de todos los seres, como un arte *humano-divino.*» Pero aun así y todo, admite

Krause que «la Música, considerada en la pura serie y vida del sonido, es de por sí cosa bella.»

Los trabajos de Estética general que llevan el nombre de Krause valen menos, y sólo el entusiasmo irreflexivo de sus discípulos ha podido compararlos con obras tan fundamentales como la de Vischer. Krause, personalmente, no es responsable de ninguno de estos trabajos, puesto que uno de ellos, el *Compendio*, no fué publicado hasta 1837, por los cuidados del profesor Leutbecher, y otro, las *Lecciones (Vorlesungen über Æsthetik)*, no han visto la pública luz sino mucho tiempo después, en 1882, ordenadas y anotadas por los dos profesores de Dresde P. Hohlfed y A. Wünsche. Tenemos entendido que más adelante se han publicado otros estudios del autor sobre la misma materia; pero es de temer que digan poco más ó menos lo mismo, porque Krause, no menos que su fiel discípulo Sanz del Río, tuvo la habilidad de estar exponiendo perpetuamente su sistema en todas formas, sin añadirle cosa alguna.

El *Compendio* corre traducido al castellano por el Sr. Giner de los Ríos, y hay de él dos ediciones, que ya se mencionarán en su lugar oportuno. Con decir que es una cartilla ó prontuario de 200 páginas en 8.°, ya se comprenderá que no pueden esperarse de él amplios desarrollos, y eso que el autor desciende á pormenores métricos totalmente excusados en una sinopsis tan breve. El traductor encuentra en él *una amplitud de concepción* y una *transcendencia de doctrina* no vis-

tas hasta ahora en ninguna Estética. La amplitud debe de consistir en que Krause encuentra belleza y arte en cualquiera cosa, y no solamente en las artes que los profanos han llamado *bellas* hasta ahora. Para Krause, son obras artísticas el bien moral, la verdad, el derecho, las series numéricas del análisis matemático, y también la medicina, la gimnástica higiénica, la jardinería, los cosméticos, la caligrafía, la pedagogía, la agricultura, la tipografía, y no sé cuántas cosas más. Es evidente que en toda obra y hábito humano cabe un elemento estético; pero esto no nos autoriza para declarar estética la obra misma, que puede existir, y de hecho existe las más veces, sin la presencia de tal elemento, que al fin y al cabo es extraño, y cuando existe, puede reducirse siempre á un arte superior de los que con pleno derecho se llaman *bellos*. Arte es también la vida, y puede y debe realizarse en la forma más estética posible; pero á nadie se le ocurrirá que un hombre que cumple bien, y aun si se quiere *hermosamente*, con los deberes de su estado, pueda llamarse *artista* en el mismo sentido que Goethe ó Miguel Angel. Un premio de virtud nunca ha equivalido á un premio de exposición de pinturas ó de certamen musical. Claro es que, en sentido lato, el arte de la vida es el arte universal, y abraza todos los restantes, porque sin él no sería posible ninguno, y es, por otra parte, cosa muy conveniente mostrar y poner de resalto que el cultivo estético no puede ni debe separarse nunca de los demás fines y actividades humanas, sino vivir en armonía

y consorcio con ellos; pero esto no autoriza para confundir cosas que el buen sentido de la humanidad ha distinguido siempre. El bien y la utilidad son patrimonio de todos; la belleza lo es de muy pocos. Y mal que pese al benemérito traductor de Krause, el género humano se reirá siempre de quien pretenda persuadirle que el médico, ó el maestro de gimnasia, ó el perfumista, realizan la misma aspiración ideal que movió á los escultores del Parthenón, ó al autor de la *Divina Comedia*, ó al del *Quixote*.

Verdad es que con una definición como la que Krause da del arte, era imposible dejar de parar en tan absurdas consecuencias. «Arte (dice) es la facultad elevada á habilidad de hacer efectivo algo esencial en el tiempo, esto es, de producir la aparición en sus límites de su esencia eterna en unidad, según conceptos finales, y según determinadas leyes, en parte subjetivas, en parte objetivas y técnicas.» Claro es (y el mismo Krause lo confiesa) que de este modo «es objeto del arte todo lo esencial, en cuanto ha de realizarse por medio de la actividad libre.»

En cuanto á la Belleza, Krause la reconoce «en la Naturaleza, en sus actividades y creaciones, según la gradación del proceso *preorgánico* y *orgánico;* en la vida del espíritu; en la belleza humana, que es compuesta y armónicamente *corporal-espiritual;* en *la vida universal y su historia*, mediante la cual presentimos la belleza divina,» y, finalmente, en las obras de Arte. Y ciertamente que no alcanzamos por qué concreta tanto

la enumeración, puesto que un poco más abajo escribe que *todas las ciencias son bellas* (v. gr., el Algebra y la Terapéutica). El lector estará tan convencido como yo de que para Krause *belleza* es cualquier cosa, por lo cual me admiro mucho de que se tomase el trabajo de escribir dos ó tres libros de Estética.

La vulgaridad de los conceptos generales está ampliamente compensada en Krause por la extraña originalidad de los detalles, empapados siempre en cierto nebuloso misticismo. Nada menos que *divino* y *santo* llama al placer de la belleza, que es, sin duda, una contemplación muy desinteresada y muy alta, pero que no ha de sacarse de quicios, confundiéndola con una oración ó con un acto piadoso, puesto que nadie cree que reza ni que se pone en comunicación con lo divino cuando contempla, por muy desinteresadamente que sea, los graciosos movimientos de una bailarina de teatro (y cuenta que para Krause la danza ó, como él dice, la *orquéstica*, no es arte secundario, sino que debe ponerse al nivel de la pintura y de la plástica). En otra parte, definiendo la gracia como nadie la define, esto es, *substantividad interior de lo bello*, saca por natural consecuencia que la gracia religiosa, *en el sentimiento de Dios y bajo Él*, es la verdadera gracia, lo cual es, sin duda, muy verdadero y muy edificante; pero tiene poco que ver con aquella cualidad estética (un tanto inferior á la belleza pura) que solemos llamar *gracia*. Krause, consecuente con su *panentheísmo*, define la belleza *semejan-*

ja á Dios, y nos enseña que las categorías fundamentales de todo objeto bello son las mismas del sér, *ó, lo que es lo mismo, de Dios*, salvo que en cada belleza finita aparecen finitas y condicionadas, y sólo en Dios infinitas y absolutas. Lo bello es tal por lo que es (por el sér divino que tiene), no por lo que significa. Es cierto que para sentir y conocer la belleza, no siempre es necesario levantar á Dios el pensamiento; pero Krause opina que sólo los que conocen y sienten realmente á Dios (los que *le ven en vista real*, sin duda), sienten delicada y profundamente la belleza. Como se ve, el sentido del libro de Krause es pura y exclusivamente teosófico, lo mismísimo que el del P. Jungmann, con la misma perpetua confusión entre el *fin último* de las acciones humanas y el término inmediato y directo de la obra artística. Krause confunde real y positivamente la religión con el arte, hasta el punto de hacer paralelos, á despecho de la historia, el grado que alcanzan los pueblos en el sentido y arte estéticos con el grado de su educación religiosa. «La hermosura de la vida (escribe en otro lugar) es parte de la hermosura interior de Dios; por lo cual todo el arte es, con respecto á su asunto, divino.» El artista es nada menos que «un *cooperador de Dios*.»

La teoría de lo *sublime* es una logomaquia, que humildemente confesamos no entender, porque Krause y su traductor se han dado maña especial para embrollarla. Quiero transcribir los propios términos, para que se compare la vaciedad del

fondo con lo pomposo y extravagante de la fórmula: «Como la *Todeidad* (bonita palabra, de uso exclusivo del Sr. Giner de los Ríos, que, según creo, quiere dar á entender con ella la *propiedad de ser un todo*), abraza en sí la cantidad, que no es sino la misma *Todeidad*, pero finita y limitada, la elevación y *sublimidad* como determinación ulterior de la Todeidad, se da juntamente con la substantividad en la unidad, por donde todo lo sublime necesita ser uno y substantivo en sí, dotado de propio valor, formando un todo superior con respecto á otro igualmente esencial.» Ni más ni menos, porque Krause apaga inmediatamente la linterna, y no se digna darnos más explicaciones, pasando *incontinenti* á la sabida enumeración de los modos y esferas de lo sublime. Ciertamente que si la Estética fuera esto, sería cosa de renegar de ella y de quien la inventó, porque el trozo transcrito más parece fórmula de conjuro ó receta de alquimista, que explanación de un concepto filosófico, escabroso cuanto se quiera, pero no inaccesible. Ni Kant, ni Schiller, ni Vischer necesitaron, para decir algo, y aun mucho, de lo sublime, emplear el aparato y prosopopeya que gasta Krause para no decir finalmente nada.

Donde Krause ha hecho más gala de su estéril prurito de innovaciones, es en la clasificación de los modos y esferas de lo bello, viciada totalmente por su olvido del elemento formal ó individual, sin el cual, dígase lo que se quiera, no existe el arte ni la belleza. Estirar estos conceptos del

modo que lo hace Krause, es matarlos. Las leyes del espíritu, de la naturaleza y de la vida, las ideas de razón y todo lo demás que Krause y su traductor enumeran, pueden tener belleza, pero nunca como tales leyes ni como tales ideas, sino en cuanto reciben una forma bella y concreta. Si se niega esta distinción, no hay arte ni estética posible. Los grandes idealistas, como Hegel, nunca la han negado, y el error de la escuela *herbartista* no consiste en afirmarla, sino en exagerarla, contestando á la negación de la forma con la negación de la idea. Las ideas por sí no son bellas ni feas: son bellas cuando estéticamente se realizan, saliendo del dominio de la pura inteligencia para entrar en el de la forma. Con esto no se degrada la dignidad del arte; al contrario, se afirma y reconoce su independencia entre los demás fines de la vida humana, aunque en relación y armonía con ellos.

Krause discurre en términos dignos de Paracelso ó de Swedemborg sobre lo Bello en la Naturaleza, que para él es, no sólo un sér absoluto é infinito (aunque condicionado por Dios), sino un sér *libre*, aunque no acabamos de entender con qué especie de libertad, puesto que Krause la define «*libertad de regularidad solidaria*,» lo cual nos parece que es exactamente lo contrario del concepto de libertad. Se detiene, sobre todo, en la perfecta y *pan-armónica* obra del cuerpo humano, que no es sólo una imagen de la Naturaleza toda, sino de todo el mundo, *y aun una expresión en sus líneas simbólica y emblemática*

de las esencias (sic) *divinas* (concepción profundamente gnóstica, como otras muchas de Krause). En cuanto á la belleza humana, hay que advertir que Krause no se limita nunca á la *humanidad terrestre*, sino que extiende sus teorías á otras humanidades, porque Krause, con todas sus filosofías, era *espiritista* (!!), y creía firmemente que ha de llegar un día en que la humanidad terrestre trasladará su residencia al sol, y se pondrá en amistosas relaciones con las humanidades de otros sistemas solares. Así lo dice en sus extravagantes libros de filosofía de la historia. En esta humanidad, pues, difundida por todas las esferas celestes, reconoce Krause cuatro maneras de belleza: la primera, que llama *anafrodítica* ó *asexual*, es decir, que no tiene sexo *ni en el alma ni en el cuerpo;* la segunda *sexual*, desenvuelta en la oposición del varón y de la mujer, oposición que, según Krause, se extiende al espíritu no menos que al cuerpo; la tercera es la *belleza hermafrodítica en sus tres diferentes ideales* (predominio de la hermosura varonil, de la femenina ó equilibrio de ambas). «Esta belleza se manifiesta también (prosigue Krause) entre varias personas de diferente sexo, que se unen en libre sociedad y en artística convivencia, v. gr., en el canto, en el baile y en el drama, *ó en los diversos grados y formas de la unión sexual propiamente dicha*, cuya plena perfección sólo se alcanza en el matrimonio monógamo.»

El que no sienta la profunda ridiculez de todo esto, y crea que tales libros pertenecen á la cien-

cia, bastante castigado está con ser krausista y tener que vivir á perpetuidad entre semejante literatura [1]. Y no digamos nada del pueril empeño de subdividir y encasillar de un modo semi-cabalístico los géneros poéticos, como si se tratase de dar reglas para el juego de lotería, reconociendo, además de los tres géneros puros universalmente admitidos, *seis compuestos en combinación binaria, y otros diez en combinación ternaria*, como si Krause, tan poco enterado del desarrollo histórico de la poesía, ni otro alguno que supiera de esto más que él, pudiera lisonjearse de haber encerrado en las cifras de su tablero todas las combinaciones infinitas que ha producido y cada día produce el ingenio de los artistas, casando entre sí lo épico, lo lírico y lo

1 Mencionaremos, de pasada, las teorías, bastante aceptables, de lo *cómico* y de lo *humorístico*, para satisfacer la curiosidad de quien desee saber lo que pensaba Krause sobre estos puntos. «Lo cómico es aquella situación de la vida en la cual el bien se pone y subsiste contra su negación ó afirmación aparente, revelándose esta apariencia como tal al reducirse á la nada por el accidente ó por el ingenio y el chiste. Es, pues, la base de lo cómico *un nada que parece algo* ó *un algo que parece nada*, consistiendo la impresión cómica en que se destruya esta apariencia. Lo cómico es la manifestación de la vida del sér finito en su desproporción inconscia é inocente con el carácter absoluto é infinito de la vida misma.

»Lo *humorístico* viene á ser, en el sistema, un sinónimo de *tragi-cómico* fundado en la oposición entre los fines esenciales de la vida y los límites y contrariedades del mundo. Esta contradicción se resuelve en la pura belleza armónica de la vida.»

dramático (*e*, *l* y *d*, como, por mayor brevedad, dice Krause, divirtiéndose luego en revolver estas letras de todas las maneras posibles). Esto de las clasificaciones y de los cuadros sinópticos es el fuerte de Krause y de los krausistas. Hay una poesía *tocante al sexo masculino*, otra *que pertenece al sexo femenino*, y otra *que expresa la unión de ambos, especialmente en la relación del amor y el matrimonio*. En cuanto á la epopeya, hay, según Krause, *treinta y seis géneros épicos*, así como suena. La Estética de Krause parece una fábrica de paños económicos. ¿Cómo se las compondría Krause para contar tantas especies de epopeyas, ni una más, ni una menos? Menos apurado debió de encontrarse el pobre peripatético italiano Agustín Nipho para contar y enumerar una por una en su tratado *de Pulchro* las treinta y tantas perfecciones corporales de la hermosa princesa de Tagliacozzo, Doña Juana de Aragón.

¡Pobre juventud nuestra, tan despierta y tan capaz de todo, y condenada, no obstante, por pecados ajenos, á optar entre las lucubraciones de Krause, interpretadas por el Sr. Giner de los Ríos, y las que con el título de *La Belleza y las Bellas Artes* publicó en 1865 el jesuita José Jungmann, profesor de Teología en Innsbruck, y tradujo al castellano en 1874 el Sr. Ortí y Lara! *Arcades ambo*. El que quiera cerrarse para siempre los caminos de toda emoción estética, no tiene más que aprenderse cualquiera de estos manuales. El resultado científico es poco más ó menos el

mismo. Y no se puede negar que, en medio de las diferencias que nacen de ser heterodoxo y panteísta el pensamiento de Krause y de ser purísima la ortodoxia de Jungmann, media una afinidad secreta y estrechísima entre ambos libros, en cuanto uno y otro no son Estética, sino *Contra-Estética;* no son tratados sobre el arte, sino *contra el arte*, cuya peculiar esencia y valor propio niegan por diversos caminos; no dan luz ni guía al artista ni al crítico para sus obras y juicios, y, en cambio, lo mismo Krause que Jungmann, cada cual por su estilo, propenden á cierto misticismo sentimental, que confunde y borra á cada paso los términos de la moral, de la religión y del arte, sin provecho ni ventaja alguna para el arte, para la religión ni para la moral, que son lo que son, y pueden vivir en armonía jerárquica, sin necesidad de estas absurdas mezcolanzas ni de estas recíprocas intrusiones.

Jungmann (cuyo nombre no hemos visto citado en ningún libro de Teoría del Arte), no es, como del mismo contexto de su tratado se infiere, estético de profesión, sino teólogo y moralista. Antiguamente se creía que los teólogos servían para todo, y, en realidad, los teólogos de entonces solían justificar esta creencia, no sólo dedicándose al estudio de muchas ciencias profanas, sino también sacando de las entrañas de su propia ciencia divina y sublime luces y principios transcendentales, que aplicaban con gran sabiduría á la creación y organización de otros estudios nuevos: así, por no citar más que un ejemplo, los

teólogos fundaron la ciencia del Derecho Natural y de Gentes. Pero hoy, ó sea porque los teólogos suelen valer menos que los antiguos, ó sea porque el campo de las ciencias se ha dilatado de tal manera que parece cosa temeraria é imposible á las fuerzas de un solo hombre el pretender abarcarle, suelen ser menos felices y gloriosas estas incursiones de los teólogos (y también de los filósofos) en estudios especiales que ellos no aman, á los cuales no se dedican por vocación irresistible, y de los cuales, por consiguiente, sólo llegan á adquirir una noticia general y somera. Para escribir sobre el arte, lo primero que se requiere es haber vivido en intimidad con el arte; haberle amado por él mismo, por los goces espirituales que proporciona, mucho más que por su importancia social ni por las polémicas á que da origen; dejar que penetre sencilla y sosegadamente en el alma la luz de la belleza; ejercitar en sí propio la fantasía artística, de la cual en cierto grado participa siempre el verdadero crítico; avezarse á la comparación y al análisis; ensayarse en los procedimientos técnicos de una de las artes por lo menos, no precisamente para producir, sino para aprender cómo se produce, qué valor tienen esos elementos formales tan desdeñados por los metafísicos, y cómo se doman y vencen las resistencias del material. Y como nada de esto se improvisa; como las nociones artísticas no se aprenden en un día por la lectura de cuatro libros teóricos; como la Estética, aunque ciencia de ayer, es una ciencia tan vasta, que no parece suficiente espacio

el de una vida para llegar á dominarla en las muy varias y desemejantes materias que abraza, y que hasta ahora ningún tratadista ha recorrido con igual fortuna, claro es que el que tenga alguna lectura de las obras magistrales (y, sin embargo, tan imperfectas todavía) de esta ciencia, que exige y no puede menos de exigir de sus maestros, además de sólida doctrina filosófica, vastos conocimientos en ciencias naturales, y otros todavía mucho mayores de teoría é historia de las artes, desde la arquitectura hasta la poesía, desde la música hasta la pintura, no puede menos de sonreirse ante la rara pretensión de hacer pasar por libro de Estética, y no así como quiera, sino fundamental y único, el fruto de los ocios (por otra parte honestos y bien empleados) de un Jesuita alemán, que, en temporada de vacaciones sin duda, se ha dignado investigar el concepto de lo Bello, y dar de paso una teoría de las bellas artes y una leccioncita de moralidad á los artistas. La intención es, á no dudarlo, buena y sana; la parte moral de la obra, intachable; pero aquí acaban sus méritos. No es tratado doctrinal, ni quien tal pensó, sino una declamación virulenta contra el abuso de las artes, y una polémica menuda y fastidiosísima contra los estéticos modernos, que indudablemente Jungmann ha *hojeado* más que leído, como él confiesa, y como lo muestra el mismo desorden con que los cita y combate, sin distinción de tiempos, ni de escuelas, ni de mérito relativo, revueltos Vischer y Lemcke con Burke y Hugo Blair, Baumgarten y el abate Batteux con

Schiller y Lessing; discutidas gravemente las doctrinas de insulsos manuales de Retórica que nadie recuerda, y á todo esto omitidos constantemente el nombre y las teorías de estéticos tales y de tan universal reputación como Hegel y Juan Pablo Richter, como Rosenkranz y Solger y tantísimos otros, á los cuales se deben capítulos definitivos sobre algunos puntos de la ciencia. ¡Un escritor de Estética que, al parecer, empieza por ignorar la existencia de la *Estética* de Hegel, ó que todavía no ha acabado de entender que la publicación de esta obra (cuyo espíritu y tendencias cada cual juzgará como quiera) divide en dos partes la historia de la ciencia, y deja reducidos á mera curiosidad histórica la mayor parte de los ensayos anteriores! ¡En verdad que los tiempos están para discutir muy gravemente, en un libro elemental, en un libro de teoría, lo que pensaban de la belleza Rogazzi, ó el P. Petavio, ó el cardenal Pallavicini, citados por Jungmann como grandes autoridades estéticas, ó para enfadarse contra el sensualismo de Burke y de Baumgarten! Por muy atrasados que andemos en España, lo que es de esos autores ya hemos pasado, y hubiera podido muy bien el Sr. Orti y Lara ahorrarse el trabajo de la versión, que no habrá sido flojo.

Y pensándolo bien, no atina uno á concebir por qué razón el Sr. Orti y Lara ha traducido este libro, que, lejos de ser conforme al escolasticismo rígido, al tomismo inmaculado de que él blasona, convertido siempre en atalaya vigilante de la torre de Dios, y en *guía de los extra-*

viados (como diría Maimónides), implica, por el contrario, una desviación radical y absoluta de los conceptos de Santo Tomás acerca de la belleza y el arte, por lo cual el Sr. Orti y Lara, si es lógico, debe recoger todos los ejemplares de su versión, con lo cual lo único que ha venido á traer son géneros de ilícito comercio entre los escolásticos. Detengámonos un poco en este punto.

En primer lugar, el P. Jungmann (que escribió antes de la *Encíclica* y antes de la moderna puja de fervor escolástico) en ninguna parte de su libro se da por tomista intransigente, sino que, al contrario, empieza haciendo alarde de seguir las doctrinas *de la filosofía socrática y de la cristiana*, entendiendo por tal (nótese bien), «*no la de ningún período ni escuela determinada*, sino *el sistema de aquellas verdades naturales, de cuya rectitud no nos permite dudar el conocimiento sobrenatural que nos da la fe; el conjunto ordenado y científico de conclusiones del pensamiento racional que convienen bajo todos conceptos con la divina revelación.*» No es la primera vez que los libros que traduce y recomienda el Sr. Orti y Lara dicen precisamente lo contrario de lo que el Sr. Orti y Lara quiere y piensa. Conste, pues, que no hay tal tomismo en Jungmann, puesto que Jungmann no sigue, dentro de la filosofía cristiana, *ningún sistema ni escuela determinada*, según él propio acaba de decirnos, y según lo manifiestan sus mismas teorías, en las cuales han entrado más elementos tomados de Platón, de Plotino, de San Agustín y de los Padres de los

primeros siglos, que de Santo Tomás. Es, pues, el P. Jungmann, á lo menos en lo que toca á la Estética, una especie de neo-platónico-cristiano, lo cual él ni oculta ni disimula, escribiendo las palabras *filosofía socrática* al frente del libro. En otras cuestiones que incidentalmente trata, y que en rigor no pertenecen á la Estética, sino á la ciencia de la voluntad, se muestra mucho más tomista.

Todo esto se trae aquí para que nadie nos venga con la cantilena de que combatimos á Santo Tomás, combatiendo á Jungmann. Santo Tomás no tiene que responder para nada de los errores de Jungmann, que no se propuso seguirle, y que sólo á última hora, apremiado por las objeciones que le hicieron algunos escolásticos, se esforzó, con poca fortuna, en interpretar y torcer á su manera unos cuantos textos clarísimos del Santo. De modo que el que ataca á Jungmann, defiende á Santo Tomás indirectamente.

Es sabido que, en rigor, no existe estética tomista, porque Santo Tomás nunca escribió de Estética. Pero en sus libros teológicos sembró, como recordarán nuestros lectores, algunos principios fundamentales y profundísimos, que si no bastan, como creen sus discípulos, para construir enteramente sobre ellos el edificio de esta ciencia (que, como queda dicho, es vastísima, y tampoco se reduce á la parte metafísica), son conceptos de altísimo valor, que encierran en germen verdades estéticas reconocidas y demostradas hoy por la ciencia. Entre estas verdades sobresale la *distin-*

ción racional entre lo bueno y lo hermoso, fundada en que lo bueno es una finalidad que dice relación al apetito, al paso que lo bello pertenece á la facultad cognoscitiva, y agrada en la mera contemplación. De donde se infiere que lo bello añade una nota al concepto de lo bueno. Las palabras son tan claras y terminantes, y Santo Tomás insiste tanto en este concepto, repitiéndolo en la *Summa*, en el comentario al libro *De Divinis nominibus* del Areopagita, en el comentario á las *Sentencias*, en las *Cuestiones disputadas* y en otras partes, que es imposible llamarse á engaño sobre materia tan capital, ni dar tormento á declaraciones tan llanas y explícitas: *Bonum et pulchrum ratione differunt, nam bonum proprie respicit appetitum: est enim bonum quod omnes appetunt, et ideo habet rationem finis. Pulchrum autem respicit vim cognoscitivam, pulchra enim dicuntur quæ visa placent... Dicendum est quod pulchrum est idem bono «sola ratione differens,» cum enim bonum sit id quod omnes appetunt, de ratione boni est quod in eo quietetur appetitus, sed ad rationem pulchri pertinet quod in ejus aspectu seu cognitione quietetur appetitus... Et sic patet quod pulchrum addit super bonum quendam ordinem ad vim cognoscitivam.*

La teoría no puede ser más sencilla, y si alguna duda quedara, enteramente la disiparían los numerosos pasajes en que Santo Tomás define la belleza por la *claridad*, por la *debida proporción*, por el *resplandor de la forma*, cualidades todas que dicen relación al entendimiento, y en ningu-

na manera á la voluntad. Para Santo Tomás, la belleza corporal, que Jungmann desprecia y envilece tanto, tiene su valor propio, y consiste en la buena proporción de los miembros, unida al halago del color.

Estas teorías fueron siempre entendidas en su verdadero y recto sentido por los antiguos escolásticos, y especialmente por los nuestros gloriosísimos de los siglos XVI y XVII, que en éste, como en tantos otros puntos, no las repitieron servilmente, sino que las desarrollaron y amplificaron con singular gallardía. Recuérdense los notables textos de Fr. Bartolomé de Medina, de Fr. Juan de Santo Tomás, de los Salmanticenses, de Rodrigo de Arriaga, que he citado en uno de los tomos anteriores. Ninguno de estos ilustres varones está recordado por Jungmann ni por su traductor. ¡Qué escolásticos y qué tradicionalistas éstos! Pero, si bien se mira, quizá no pequen de ignorancia, pues ¿para qué les habían de servir unos autores que enseñan clara y expresamente (no hay que taparse los oídos) que «la belleza, con su solo aspecto y el conocimiento de ella, sosiega el apetito;» que «las reglas del arte son preceptos que se toman del fin del arte mismo, y del artefacto que ha de hacerse;» que «el arte, *en cuanto á la forma*, es infalible, aunque por parte de la materia pueda ser contingente y falible;» que «*la disposición artificiosa* (ó artística) *es del todo independiente de la rectitud é intención de la voluntad y de la ley del recto vivir;*» que «*para el debido cumplimiento del arte no se requiere que*

proceda el artífice con recta intención, sino solamente que proceda á sabiendas ó con inteligencia;» que «*el arte, en cuanto es arte, no depende de la voluntad, y si se somete á ella, será en razón de prudencia, no de arte;*» que «*el arte no depende en sus reglas de la rectitud de la bondad moral, y por eso atiende á la rectitud de la obra, no á la bondad del operante;*» que «*todo arte liberal es una recta razón de los actos, no en cuanto son morales ó hacen bueno al operante, sino en cuanto hacen buena la obra misma, sin consideración á la bondad, honestidad ó malicia del operante;*» que «*puede hacerse una perfecta obra de arte, aunque sea perversa la voluntad del artista,*» y, finalmente, que «el arte considera las acciones humanas, no en cuanto son buenas ó malas, sino *en cuanto la misma acción en sí, independientemente de toda razón de voluntad ó de libertad, puede ser dirigible ó rectificable por las reglas del arte, en adecuación á la verdad más que al bien* [1].»

Esta es la única estética escolástica de que yo tengo noticia, estética de la cual lógicamente se deduce el principio kantiano de la *finalidad sin fin* [2], y también el principio *del arte por el arte*, entendido como debe entenderse, y no como le entienden algunos de sus partidarios y la mayor

1 Véanse citados éstos y otros pasajes no menos significativos en el tomo II, volumen 1.° de esta *Historia* (páginas 177 y 221).

2 Ya lo notó Milá y Fontanals en su *Estética*.

parte de sus detractores. Pero es evidente que tal Estética no le servía al P. Jungmann para su intento, que no era hacer un libro de filosofía, sino un sermón de capuchino sobre la perversidad de los artistas. Por eso el P. Jungmann se apartó voluntariamente del gran sentido de Santo Tomás, y se fué á buscar luz en los éxtasis de Plotino. No le bastó que la Belleza y el Bien fuesen idénticamente una misma cosa en la esfera realísima y absoluta, como Santo Tomás lo había enseñado, sino que se empeñó en identificarlos en este bajo mundo, poniendo la hermosura bajo la tutela de la voluntad y del amor. De aquí resultó una Ética con pretensiones estéticas: no podía resultar otra cosa.

Empecemos por notar (aunque esto parezca y sea, á nuestro modo de ver, contradictorio) que Jungmann, lo mismo que Krause, encuentra belleza hasta en las proposiciones matemáticas, y por de contado en todo acto virtuoso, sea cualquiera la forma en que se realice. La belleza física está tratada con el mayor vilipendio: el autor repite amorosamente todas aquellas paradojas de los estóicos: «sólo el sabio es bello,» «la hermosura del sabio luce, aunque esté cubierta de andrajos y de inmundicia,» y se muestra muy favorable á la opinión de los primitivos Padres, que no creyeron hermoso corporalmente al Redentor, porque «toda carne es como heno.» A esta carne infeliz la persigue el P. Jungmann con todos los rayos y truenos de su retórica de colegio; la abruma de vilipendios, unos originales, otros tra-

ducidos de Séneca y de Orígenes. El que concede algún valor á la belleza que Dios derramó en sus criaturas, es, á los ojos de Jungmann, «un charlatán de cerebro vano, sabio de ayer, vacío de todo espíritu, y que, á semejanza de los animales, no tiene facultad alguna superior á su delirante fantasía.»

Todo lo que se refiere al amor perfecto y al amor imperfecto, al amor de benevolencia y al amor de concupiscencia, es doctrina tomística; pero nada tiene que ver con la doctrina de lo bello, porque Santo Tomás define el amor la *complacencia en el bien*, y nunca la complacencia en la belleza. Jungmann, á despecho del Santo, se vale de esa distinción, puramente ética, para confundir el goce desinteresado de la belleza con el puro amor, que consiste en amar una cosa por sí misma, sin consideración al provecho que puede reportarnos. El sofisma es especioso; pero no se le puede dejar pasar sin correctivo, porque en él está fundado todo el sistema. No: ni el amor perfecto ni el amor imperfecto explican la emoción estética; no es ni benevolencia ni concupiscencia lo que siente nadie cuando contempla el Parthenón ó la Catedral de Colonia, cuando lee la *Iliada* ó la *Divina Comedia.* Es una impropiedad decir que amamos tales objetos: no se los ama, sino que se los admira. Las expresiones *deleite* y *fruición*, de que tanto usa y abusa el Padre Jungmann, parecen impropias, deficientes y aun groseras, para expresar esa difusión de luz con que la Belleza penetra nuestro espíritu, ese

resplandor de la forma, esa *claridad y proporción*, de que nos habla Santo Tomás. El gozo es siempre una satisfacción del apetito, y por mucho que se le refine, por mucho que se le sutilice, conservará siempre algo de interesado y de egoísta.

En el amor llamado de benevolencia, se ama, es cierto, la cosa misma; pero en la contemplación estética, que es de orden inferior á ese amor puro, no se ama la cosa en sí misma: lo que atrae y lo que halaga es su manifestación exterior, individual y concreta; es la *proporción y la claridad*, la forma que irradia su esplendor sobre la materia y también sobre nuestro espíritu. Propiamente no hay placer ni dolor estético: el placer y el dolor pertenecen á la esfera de la sensibilidad; lo feo no inspira dolor, sino repulsión unas veces, y otras risa; lo bello tiene por excelente y soberana virtud no excitar nunca los conatos del apetito.

El P. Jungmann sostiene, pues, contra Santo Tomás y contra el P. Taparelli, pero de acuerdo con Máximo de Tiro y otros neo-platónicos gentiles, que el efecto inmediato de la belleza es el amor, y que la belleza está en más próxima relación con nuestra voluntad que con nuestro entendimiento. Como se ve, toda esta doctrina tiene por último fin persuadirnos que las cosas que no podemos amar, porque no se conforman con la voluntad recta, no pueden producir ningún efecto estético. La sinonimia de *bello* y *bueno*, común en los neo-platónicos, le sirve admirablemente para su propósito, que va cumpliendo co-

mo puede, sin desdeñar siquiera los juegos de palabras, como aquella absurda etimología de lo bello Κἀλλον, derivada, según él, de Καλλο, porque atrae y lleva todas las cosas hacia sí (!). La belleza y la amabilidad son para él una cosa misma. Este amor y esta belleza los funda el P. Jungmann en *una relación de semejanza que percibimos entre el espíritu racional y los demás seres*, aunque esto de *percibir semejanzas* más bien parezca cosa del entendimiento que de la voluntad. Todo aquello en que se ostenta vida, actividad y movimiento libre; todo lo que en su propia substancia, en su organismo, en sus tendencias íntimas, lleva el carácter de la permanencia; todo lo que clara y distintamente se manifiesta como iluminado ó iluminador, todo eso está con nuestra alma en relación de semejanza ó de armonía, *idéntica á la que resulta del cumplimiento de las leyes esenciales del sér*, ó *de las reglas morales de las acciones libres*. Jungmann desarrolla estas ideas en un largo capítulo, que es de los mejores de la obra, aunque en todo él persiste el error capital ya indicado, cuya última y más solemne expresión es el siguiente concepto de lo bello: «*La belleza de las cosas no es sino su intrínseca bondad*, por la cual excitan la complacencia, del espíritu racional, según que dicha bondad, en virtud cabalmente de esta complacencia, llega á ser la razón del deleite que experimenta el espíritu que la contempla.» La segunda parte de la definición es algo laberíntica, y parece calculada para atenuar algo el efecto de la primera, y acercar-

se *en apariencia* á la doctrina de Santo Tomás. Pero ésta es tal, que no admite componendas: *pulchrum autem respicit vim cognoscitivam.* El que no acepte esto tal como suena, estará, á no dudarlo, dentro de la filosofía cristiana; pero no será tomista, por mucho que se empeñe. Los verdaderos tomistas, incluso los más modernos, como el P. Taparelli en su simpático y elegante, aunque harto sucinto, tratado *Delle Ragioni del Bello*, dicen y enseñan que una cosa es lo bello y otra lo bueno; que la belleza no es por sí misma principio filosófico de recta operación; que la belleza infinita, idéntica en la esfera ontológica con el bien, es inasequible para el hombre en esta vida; que la misma belleza moral es un concepto distinto del de lo bueno, porque hay inmensa distancia entre la estéril admiración que nos inspira *la forma* del acto bueno realizado por otro, y el cumplimiento voluntario y libre de la ley moral. No es esto decir que la teoría del P. Taparelli (que no es ahora del caso discutir) satisfaga plenamente á su objeto, quizá por culpa del escaso desarrollo que la dió su autor; á nuestros ojos tiene el defecto, acaso aparente, de reducir la belleza á una pura contemplación intelectual. Pero en el punto que ahora nos interesa, es doctrina verdaderamente científica, y la única que concuerda con la letra y con la mente de Santo Tomás, á no ser que demos á ésta inexplicable tormento, ó la sustituyamos con la de Sylvio ó de otro cualquier expositor. Taparelli no vivía cuando Jungmann publicó su tratado *De la Belleza:* no pudo,

por consiguiente, responderle; pero las páginas del Santo hablan por él, y le proclaman digno intérprete suyo. Parece que descansa uno cuando de la verbosidad romántica del Jesuita alemán, pasa á la severa y modesta indagación del Jesuita italiano.

Si en la parte metafísica, en que Jungmann debía ser competente por razón de oficio, encontramos tal endeblez, ¿qué decir de la parte consagrada á las bellas artes, llena toda de las proposiciones más extravagantes y más contrarias al buen gusto, tal como viene manifestándose desde que el mundo es mundo? ¿Cómo tratar en serio la estética de un hombre que pone en cotejo el Apolo de Belvedere, no con otra estatua cristiana, lo cual sería menos disparatado, sino con una obscura tragedia de un mediano y olvidado poeta romántico llamado Redwitz, dando, por supuesto, la preferencia á esta tragedia (llamada *Oscar)* sólo porque expresa bien ó mal sentimientos cristianos? Por la misma regla, la *Fabiola*, ensayo novelesco del cardenal Wisemann, le parece una obra artística de valor más subido que la Venus de Milo. *Et sic de cæteris.* El valor de la forma, es decir, el valor del arte, no entra, ni poco ni mucho, en los juicios del P. Jungmann. El mismo se ha encargado de mostrar la flaqueza de su sistema por el procedimiento de reducción al absurdo. Hay que oirle exponer lo que él llama la concepción *caleocténica* (Jungmann profesa horror mortal á la palabra *Estética*, y huye de la palabra tanto como de la cosa misma). Hay que verle en-

fadarse con Vischer, porque dijo: «Buscad lo bello, que lo bueno se os dará por añadidura,» como si todo el libro de Jungmann no se hubiese escrito para probar que lo bello y lo bueno son una misma cosa, y, por consiguiente, que el que busca la una, debe encontrar forzosamente la otra. Hay que atender, finalmente, á su clasificación de las artes, de la cual resulta, entre otros descubrimientos estupendos, que no hay ni puede haber más arquitectura buena ni mala que la arquitectura del templo católico; que la comedia no es arte, porque nunca es bello lo cómico, *ni el arte se propone representar la vida humana*, ni el P. Jungmann tolera burlas en su *caleoctenia*, más triste que un entierro; que el carácter esencial de la escultura no es el reposo, sino la *acción*, y que, por tanto, no hay estatua griega que se compare con los *cuadros vivos* de los piadosos aldeanos que en Oberammergau representan el drama de la Pasión, y que estos *cuadros* son la *más íntima y perfecta expresión de la plástica, el grado más alto de ella*, y el grande argumento de que Jungmann se vale para combatir el *Laoconte* de Lessing [1]. Y, efectivamente, Lessing no pensó nunca en esta plástica de carne y hueso: sus teorías se refieren á un arte muy diferente. Lo que Lessing dice del desnudo, se entiende de las

1 Para que no se crea que inventamos estas enormidades por el gusto de reirnos de ellas, véanse las páginas 197, 81, 38, 140, 84 del tomo II de *La Belleza y las Bellas Artes*, traducción del Sr. Orti y Lara.

estatuas y no de los atletas de circo. Todo esto prueba que no es para todos el ir á Corinto; que no es estético el que quiere, sino el que puede, y que las consecuencias falsas y absurdas son la piedra de toque en que se prueba el valor de las premisas. *Corruptio optimi pessima.* La doctrina que supone que las bellas artes no tienen más objeto lícito que la expresión de lo suprasensible por medio de símbolos, alegorías é imágenes, sin que la realidad de la vida humana, la historia, el mundo físico, tengan más valor que el de simples medios, es hermana gemela de la doctrina que señala por fin al Estado, no ya asegurar el orden, la libertad, el reposo y la perfección ó progreso natural de los ciudadanos, sino darles también la perfección sobrenatural y divina y proporcionarles la salvación eterna. Nunca, ni aun en las épocas más cristianas y fervorosas, se ha entendido así la función del Estado ni tampoco la función del arte. Al lado del arte de lo suprasensible, ha existido siempre el arte de lo sensible, el arte de lo objetivamente real, ese pobre *arte humano*, para el cual Jungmann no encuentra palabras de bastante menosprecio. Al lado ó enfrente del templo gótico, se levanta la casa municipal ó la lonja de contratación, edificios bellísimos en su género; al lado del teatro de las *moralidades* y de los *misterios*, crece, como rudo esbozo de la comedia, el teatro de los *juegos de escarnio;* si se escribe un poema religioso-simbólico (aunque lleno de elementos humanos), como la *Divina Comedia* de Dante, se escriben antes y al mismo

tiempo centenares de poemas y narraciones caballerescas y fantásticas, que expresan el ideal de la vida aventurera, el libre juego de la imaginación, el elemento profano de las supersticiones y de la magia; al lado de la poesía himnográfica, se desborda la poesía erótica y la poesía satírica de los trovadores y de los troveros, el *fabliau*, el cuento picaresco, la manifestación realista, y á menudo grosera, de la vida contemporánea. Esto sin salir de la Edad Media, que siempre se toma por tipo de espíritu cristiano. Pues si pasamos á nuestra literatura del gran siglo, que entre todas las de Europa se mantuvo fiel al espíritu católico, ¿quién ha de creer que Garcilaso en sus églogas, ni Cervantes en sus maravillosas novelas, ni nuestros dramáticos en la riquísima y enmarañada selva de sus comedias de amor y de intriga, que son muchísimas más en número que las comedias de santos, no se proponían otra cosa que la *expresión de lo suprasensible?* ¿Qué teoría del arte es ésta que tiene que empezar negando y borrando toda la historia artística?

Dígase, en buen hora, que, en *igualdad de mérito estético*, debe ser estimada como superior aquella obra que más eleve nuestro espíritu á las regiones de la pureza ideal; que nos dé, por decirlo así, un sabor anticipado de la beatitud y de la gloria: dígase que no hay para el artista ocupación más alta ni empleo más noble que transportarnos á esa región luminosa levantada sobre las miserias y contradicciones del mundo; pero nadie se empeñe (porque esto es una insensatez) en con-

vertir en precepto y ley única de las artes lo que no puede ser más que consejo y exhortación, entre otras razones, porque hay naturalezas artísticas enteramente inhábiles para expresar el ideal místico, y nacidos, sin embargo, porque Dios lo ha querido así, con facultades portentosas para comprender la realidad y darle nueva y más alta vida en sus creaciones. Como el P. Jungmann confunde la belleza con el bien, cree que basta amar lo bueno y lo suprasensible, y ejercitarse en asuntos de devoción, para ser grande artista: no hay semejante cosa. Velázquez sería el rey de nuestra pintura, aunque no hubiese pintado los pocos cuadros religiosos que tenemos de su mano. Bastóle ser el pintor de la sociedad de su tiempo, y aun con mucho menos que esto le hubiera bastado, porque lo que en él se admira, y lo que le pone á la altura de los mayores artistas del mundo, no es precisamente lo que pintó, sino la manera insuperable de pintar: el toque, el ambiente, la luz, la vida... lo que la humanidad se ha empeñado en llamar *genio pictórico*, mal que pese al Sr. Orti y á toda la Facultad de Teología de la Universidad de Innsbruck Con la exclusiva preocupación de la materia, del asunto, del argumento, no hay apreciación estética valedera ni posible. Todas esas consideraciones tienen su importancia; pero ninguna es definitiva. Nadie estima los cuadros ni los versos *únicamente* por sus asuntos. Cuando tal teoría prevalece, sólo sirve para entontecer á los principiantes, haciéndoles creer que una obra de arte vale tanto más cuanto

más elevado, transcendental y difícil sea su asunto; con lo cual la mayor parte tuercen su natural vocación, se empeñan en empresas inaccesibles á sus fuerzas, y el arte suele ganar veinte malos ó medianos pintores religiosos, cuando podía tener un buen pintor de historia, de género ó de paisaje, y tres ó cuatro conatos de epopeya transcendental y simbólica, en vez de un tomo exquisito de poesías ligeras ó de una excelente novela.

Pero volvamos atrás para despedirnos de Jungmann, aunque en realidad no nos hemos apartado mucho de él. Ya hemos visto que, á su parecer, no pertenecen al arte ni el Parthenón, ni la Alhambra, ni las comedias de Aristófanes, ni las de Terencio, ni las de Molière, ni las de Lope, ni el poema cómico, ni la sátira. En cuanto á las artes plásticas, no las tiene por *virtualmente* bellas, sino por *formalmente* bellas; distinción escolástica cuyo alcance se comprenderá recordando lo poco que vale la *forma* á los ojos de tal tratadista. Estas artes, que admite como de limosna, y siempre y cuando que se resignen á convertirse en una alegoría perpetua de las cosas espirituales, son nada menos que la poesía, la música, las artes plásticas, y lo que él llama *arte gráfica*, ó sea la pintura. La misión *única* de todas estas artes, sin distinción alguna de géneros, es «poner ante los ojos del hombre *especies* reales ó fingidas, conforme á las leyes del sér contingente, *en las cuales se representa claramente á la razón un objeto suprasensible de superior hermosura.*» Aplicando rigurosamente esta definición, Jungmann

excluye del arte, además de todas las exclusiones anteriores, la pintura de paisaje, de animales, de marinas, y también la de género. En cambio, las grandes artes, las artes *virtualmente* bellas, son (aparte de la arquitectura gótica) la *elocuencia* y el *arte litúrgico*, incluyendo en él las ceremonias y ritos de la Iglesia, el Santo Sacrificio de la Misa y la administración de los Sacramentos. A nosotros nos parece verdadera profanación traer tales cosas á un libro de Estética, aunque sea un Jesuita quien lo escriba. Tanto se peca por carta de más como por carta de menos, y es de mal ejemplo que la liturgia y el arte dramático, por muy cristiano y espiritualista que sea, anden revueltos en un mismo libro. *Sancta sancte sunt tractanda*, y el P. Jungmann ha obedecido, sin querer, á aquella especie de romanticismo neo-católico, que en Francia desde Chateaubriand, y en Alemania desde los Schlegel, propendió á mirar la religión por el lado sentimental, florido y poético, y las ceremonias de la Iglesia como una especie de ópera. Puesto que, desgraciadamente, este modo de entender la devoción (tan ajeno de nuestro carácter y de nuestra historia) comienza á propagarse en España, donde Jungmann y otros autores de su especie encuentran quien los traduzca y encomie, me creo obligado á llamar la atención sobre este peligro, mayor sin duda que el del *sublime de mala voluntad*, y el del *arte por el arte*, y todos los demás fantasmas que Jungmann persigue con tanto encarnizamiento, sin enterarse siquiera de lo que sobre estas cosas

han dicho los mismos maestros de la escuela que él pretende seguir, maestros más seguros, ciertamente, que el Lamennais *de la segunda época*, autor del famoso texto *L'art pour l'art es une absurdité*, que triunfalmente coloca Jungmann al principio de su discusión contra los que sostienen la independencia del arte respecto de todo fin utilitario. También hubiera podido citar la autoridad de Proudhon, que dice lo mismo que Lamennais, todavía en términos más crudos, y no le hubieran faltado otros Santos Padres por el estilo, puesto que nadie se ha empeñado con tanto fervor como los radicales y socialistas en sacar el arte de su esfera y lanzarle á todo género de aventuras propagandistas, y nadie ha execrado tanto como ellos el *dilettantismo* egoísta de la contemplación estética. ¡Ah! No nos acabamos de convencer de que tiene sus quiebras esto del *arte por la moral*, del *arte por el bien*, fórmulas que son y tienen que ser una espada de dos filos, terrible en manos del fanatismo sectario. ¡Cuánto más sencillo y menos peligroso sería reconocer de buena fe que el fin *último* y remoto de la obra de arte, como de toda obra humana, es ciertamente idéntico al fin último y superior del hombre; pero que su fin *inmediato* no es otro que la producción de la belleza, y con producirla se cumple, sin ninguna otra aplicación, sentido ni transcendencia; que las leyes éticas obligan al artista, lo mismo que al resto de los humanos, pero no le obligan como artista, sino como persona moral, y por razones que caen fuera de la jurisdicción

de la Estética; que el juicio ético y el estético pueden diferir, y de hecho difieren, aunque no esencialmente, en la apreciación de una misma obra, por atender la Ética solamente á la bondad intrínseca, y no tener en cuenta los elementos *formales* que tanto importan en la consideración estética; que son igualmente falsas en el terreno racional ó lógico estas dos proposiciones: «buscando lo bello, encontrarás lo bueno;» «buscando lo bueno, encontrarás lo bello,» por más que en la esfera ontológica y absoluta sean uno mismo ambos conceptos; y, finalmente, que es verdad trivialísima que los géneros puros y libres del arte valen más estéticamente que los géneros aplicados y mixtos; mucho más la poesía épica ó dramática que la poesía didáctica; mucho más la poesía que la oratoria ó la historia; mucho más la novela que nada enseña y recrea apaciblemente el ánimo, que la novela que tiene por objeto dar nociones de economía política, de física ó de astronomía, ó defender fastidiosamente tal ó cual tesis moral, consiguiendo las más veces prevenir contra ella al lector, en vez de atraerle. Partiendo de estos principios, cuya verdad puede comprobar cada uno con los resultados de su propia impresión ante las obras de arte, se hubiera ahorrado Jungmann infinidad de contradicciones, tan chistosas algunas como declamar contra *el sublime de mala voluntad* pocas páginas después de haber dicho [1] que «el diablo mismo *no es feo* pura y ab-

1 Vid. pág. 207 del tomo I.

solutamente, sino que es *relativamente bello y relativamente feo: es bello como las demás criaturas racionales en que se encarna el pecado, relativamente á las propiedades que por su naturaleza pertenecen al orden físico;* y aunque también por efecto de su perversión moral perdiera estas perfecciones, y con ellas su respectiva belleza, *todavía, mientras conserve su sér, continuará siendo bueno y bello en cuanto á este sér mismo.»* A esto contestarán Jungmann ó sus discípulos que aquí se trata de lo bello y no de lo sublime. ¡Efugio pobre y miserable! Si el diablo es *bello,* puede en ciertos casos ser sublime, puesto que la sublimidad, en el sistema de Jungmann, acorde en esta parte con el sentido común, no es otra cosa que una belleza de orden más elevado; y de todos modos, Jungmann confiesa que la representación del diablo puede producir un efecto estético. Luego es posible lo sublime de *mala voluntad,* y esto no por otra razón alguna que la que el mismo Jungmann da cuando dice que *«una cosa totalmente mala, y no buena bajo ningún respecto, es imposible.»* ¿Qué más? El mismo Jungmann parece reconocer la divergencia entre el juicio ético y el estético, cuando distingue dos sentidos de la palabra belleza: el *filosófico* (que será sin duda el suyo), y el *vulgar* (que es el de todo el mundo, inclusos los filósofos escolásticos), y cuando se empeña en probar, mediante un laberinto de palabras inextricable, que estos dos juicios no son opuestos aunque lo parezcan.

El celo indiscreto suele ser mal consejero, sobre todo el celo teorizante y sistemático. Ocupación muy digna del filósofo cristiano es recordar que la Belleza Esencial y el Bien Sumo se encuentran en Dios y en su Verbo, y se derraman en su Iglesia. Puede y debe el moralista, sea ó no cristiano, tronar contra la corrupción de las artes. Pero no del modo empalagoso, retórico é inútil que lo hace Jungmann en el capítulo que lleva el extraño título de *artes pseudo-bellas*. Si son *falsamente bellas*, no son bellas, y, por consiguiente, no son artes. ¿Pero tales artes existen? A mi entender, no: lo que existe es la depravación ética, el mal uso del arte por algunos artistas. Hay pintores, escultores y poetas inmorales; pero no cultivan un arte *pseudo-bello*, sino el arte de la escultura, de la pintura ó de la poesía, que ellos tuercen á usos inhonestos, pero que por sí mismo no es moral ni inmoral. Estos artistas son gente que ha tomado al pie de la letra la doctrina de que el arte no debe cultivarse por el arte mismo ni por la belleza, sino por otros fines distintos, v. gr.: la lujuria, la concupiscencia, y más aún el sórdido anhelo de ganancia. Son malos hombres, porque contradicen á un precepto ético, y son malos artistas, porque todavía no han comprendido (semejantes en esto sólo al P. Jungmann) que el arte puede ser fin inmediato de sí mismo, sin dirigirse á la voluntad ni á los sentidos. Por lo demás, Jungmann no distingue entre románticos y realistas, ni estudia formalmente el desarrollo del arte en este siglo, ni, por consiguiente, llega

á darse cuenta clara de las causas y caracteres de su depravación en las diversas naciones de Europa, sustituyéndolo todo con pasmarotadas declamatorias, que no dicen ni prueban nada, y que lo mismo pueden aplicarse al arte de hace cien años que al presente.

He sido duro en esta crítica, lo confieso. Los lectores extranjeros (si alguno tengo) se admirarán de que haya gastado tanto calor y tan largo espacio en la refutación de un libro que, fuera de España, nadie conoce ni toma en cuenta para nada. Pero cuando se repara que corren impresos en lengua castellana cinco ó seis tratados de carácter semi-oficial, en que se dan por última palabra de la Estética las teorías del *sabio Jesuita alemán* P. Jungmann, no se tendrá por enteramente inútil este trabajo, que inútil es, ciertamente, para los doctos y discretos. El P. Jungmann es sin duda jesuita, y es sin duda alemán, y será sin duda sabio, aunque yo de esta sabiduría no tengo más pruebas que su tratado *de la Belleza;* pero lo que digo y afirmo, y creo que puede probarse con demostración casi matemática, es que este tratado es deplorable, que nada tiene que ver con las ideas de Santo Tomás, y que el que le siga y tome por modelo quedará condenado *ipso facto* á eterna ceguedad en materias de arte. No basta que un autor tenga apellido alemán para que pase por una Biblia cuanto escriba. En Alemania, como en todas partes, se escriben libros buenos y malos, y éstos en mayor cantidad que los primeros, por lo mismo que se escribe muchísimo. Co-

ger á la ventura uno de estos libros, que en Alemania nadie ha leído, y traducirle porque halaga nuestras propensiones, no es comprender ni traducir la ciencia alemana. Pero es ya calamidad irremediable que esta ciencia, y aun toda la ciencia extranjera, ha de llegar á nosotros por el intermedio de esos espíritus estrechos y dogmáticos, *hombres de un solo libro*, que ellos en seguida convierten en breviario, llámese Krause ó Sanseverino, Taparelli ó Ahrens.

VIII

Escuelas realistas: Herbart, Lotze, Zimmermann, Fechner.—Tentativas de conciliación: Hermann, Max Schasler Neudecker.—Escuela fisiológica: Wundt, Zeising.—Escuela positivista: Von Kirchmann.—Escuela pesimista: Schopenhauer, Hartmann, Frauenstädt, Bähnsen.—Influencia del novísimo movimiento de la Estética en la literatura alemana.—Teorías musicales: Helmholz, Hanslick, Wagner.

El ciclo idealista había sido definitivamente cerrado por Fichte, Schelling y Hegel, cuyos sistemas fueron sucesivamente apareciendo con una progresión lógica é interna, rara vez vista en igual grado en la historia de la filosofía. Todo el primer tercio de nuestro siglo, y aun algo más, dura esta evolución metafísica, que acabó por agotar todos los elementos idealistas y transcendentales que la crítica de Kant contenía en potencia. El cansancio trajo la reacción, que también empezó por

remontarse á Kant, desarrollando su pensamiento bajo la fase experimental y realista. Herbart, Schopenhauer, los neokantianos, los positivistas, tan divididos bajo otros aspectos, se unen, sin embargo, en el odio común á aquella dialéctica pedantesca y estéril en que había venido á degenerar el sistema hegeliano por obra de sus últimos adeptos.

El mérito de haber iniciado esta reacción, ya necesaria, contra el idealismo absoluto, el formalismo inflexible, el método *a priori*, y la tiranía del proceso dialéctico, que anulaba el elemento individual y libre, se atribuye, con razón, á Juan Federico Herbart (1776 á 1841), verdadero padre de la novísima psicología, cuya originalidad consiste en la aplicación del cálculo y del método experimental á los fenómenos internos. No por eso se confunda á Herbart con los puros experimentalistas que han venido después: Herbart es un metafísico, que todavía parte de la *unidad del sér* y de su afirmación y posición absolutas. La Psicología, á la cual dió tan grande impulso mediante su *estática* y su *mecánica de las representaciones*, aparece todavía subordinada en su escuela á la Metafísica, es decir, á ciertos conceptos primitivos y generales, como el llamado *esfuerzo de conservación (Selbsterhaltung)*, que es el principio de toda actividad en el mecanismo de las *mónadas herbartianas*, transformación de las de Leibnitz en un sentido que pudiéramos llamar *individualismo atomístico*.

Aunque Herbart debe principalmente su cele-

bridad á la invención de la *psicometría*, ó sea á sus ensayos para determinar *cuantitativamente* las acciones y reacciones psicológicas, hay en su filosofía otras novedades muy importantes y quizá más fecundas para el porvenir. Herbart ensanchó considerablemente los dominios de la Psicología, que hasta entonces había tenido el carácter de observación individual y aislada dentro del propio espíritu. Herbart comprendió que era posible una *psicología de los pueblos y de las razas*, una *psicología étnica*, cuyos materiales se encontrarían en los libros de historia y de viajes, en los poetas y en los moralistas, en las observaciones de la pedagogía y en el estudio experimental de los enfermos, de los locos y de los animales.

El sistema metafísico de Herbart se llama *realista*, porque arranca de una tesis radicalmente contraria á la del panteísmo idealista. Este anula toda realidad finita y limitada; Herbart, al contrario, afirma que todo *sér real* excluye la negación, la limitación y hasta la relación, y debe ser tenido por una unidad absoluta. Fácil es comprender la aplicación de estos principios á las cuestiones estéticas. La escuela hegeliana, á juicio de Herbart y sus discípulos, ha sacrificado la *forma* á la *idea*, creando un ideal abstracto, vago y quimérico, que aniquila toda personalidad, que niega la belleza en los objetos naturales, que convierte la Estética en una filosofía del arte, y que aun el arte mismo le trata de una manera abstracta y dialéctica, reduciéndolo todo al símbolo, y fundando una crítica incompleta, exclusiva é

injusta, por su menosprecio de los procedimientos técnicos.

Por consiguiente, la escuela *realista* reivindica los derechos de la forma, los de la belleza natural y los de la historia del arte. Ya hemos visto que en los mismos estéticos hegelianos, por lo menos desde Vischer, se sintió la influencia de estos principios. Y no es maravilla tampoco que la mayor parte de los historiadores de la Estética hayan salido precisamente de esta escuela *realista*. Herbart, muy kantiano en esto, no admite como objeto real del conocimiento más que los *fenómenos*, y su teoría estética tiene que resolverse en una pura *fenomenología*, fundada en la percepción de las *relaciones* y de las *formas*, con menosprecio de la idea, de la materia y del contenido. Una cosa es bella ó es fea porque sí, sin otra razón alguna. La Estética sólo estudia, pues, *formas* y *relaciones,* ó bien los sentimientos y los juicios que estas relaciones producen en nosotros. El fondo de las cosas es inaccesible: sólo nos importa la *forma.*

Esta ciencia ó escuela lleva el nombre de *estética formal (formal wissenschaft)* ó de *morfología de lo bello*, y como puede esperarse de sus tendencias, es pobre en tratados generales, y muy rica en monografías, algunas de ellas excelentes. Son objeto especial y predilecto de su estudio las cuestiones relativas á la *simetría*, á la *proporción,* á la *armonía*, al *ritmo* y al *número.* Las teorías ópticas y acústicas de Helmholtz y Hanslick pertenecen á esta escuela, así como la mayor parte

de los libros relativos á fisiología estética, ó sea á la acción de los sentidos en la percepción y producción de lo bello.

El *Curso libre de Estética*, de Bobrik 1; el *Manual de Estética*, de Griepenkerl 2; el *Curso general de Estética como ciencia formal*, de Zimmermann 3, son los trabajos de conjunto que más fama alcanzan entre los producidos por los discípulos de Herbart. Pueden añadirse el estudio de Ambros *sobre los límites de la Música y de la Poesía* 4, y hasta cierto punto, aunque muestran más independencia, las *Indagaciones Estéticas* de Zeising, autor asimismo de un tratado *sobre las proporciones de cuerpo humano* 5. Zeising tiene, entre otras cosas excesivamente originales, una extraña teoría de lo cómico: «el universo es la risa de Dios, y la risa es el universo del que se ríe... El que se ríe se eleva hasta Dios, y se hace creador en pequeño de una creación chistosa, destructor de la nada, contradictor de la contradicción absoluta que se destruye en el mismo instante en que se pone... El escritor cómico reconoce que *nada puede ser sin ser todo* (realismo herbartiano), y la idea de la nada se resuel-

1 *Freie Vortrage uber Æsthetik:* Zurich, 1834.

2 *Lehrbuch der Æsthetik:* Brunswick 1827

3 *Allgemeine Æsthetik als formalwissenschaft:* Viena, 1867

4 Praga, 1856.

5 *Æsthetischen Forschungen* Francfort', 1852 —*Neue Proportional Lehre der Menschlichen Korpers:* 1872.

ve para él en el sentimiento del *todo*, de la libertad ilimitada, de la perfección subjetiva... La risa no es más que el triunfo del sujeto sobre el objeto imperfecto.»

No se juzgue por este trozo del carácter de la estética *realista*. Zeising es un humorista, discípulo de Juan Pablo. Los muy positivos servicios que el *herbartismo* ha prestado á la ciencia, aunque en sentido totalmente adverso al de la Estética hegeliana, sólo pueden apreciarse leyendo la notable *Historia de la Estética* de Roberto Zimmermann, que es hasta el presente el libro clásico de la escuela [1].

La *Psicología etnográfica*, débil y obscuramente ensayada por Herbart, ha alcanzado entre sus discípulos extraordinario desarrollo, no indiferente de ningún modo para la ciencia estética. Al estudio abstracto é ideológico del hombre se ha añadido el estudio concreto de los hombres, no sólo según sus semejanzas, sino también según sus diferencias. Así ha nacido la *psicología étnica*, la *Völkerpsychologie*, tan fecunda ya en resultados para la crítica literaria y para la lingüística. El llamado *folk-lore* es una subdivisión importante de este movimiento: los trabajos de Taine y otros críticos franceses también se enlazan con él de una manera más ó menos consciente y directa. Pero propiamente los discípulos de

1 *Geschichte der Æsthetik als philosophische wichenschaft*: Viena, 1858. (Viene á ser como introducción á su libro de Estética.)

Herbart que han dado carácter á esta escuela, son Teodoro Waitz, Lazarus y Steinthal, autor el primero de una monumental *Psicología de los pueblos primitivos*, en seis volúmenes riquísimos de datos, que constituyen hasta ahora el más copioso arsenal de antropología descriptiva en lo tocante á las razas bárbaras é inferiores; célebre el segundo por su libro de *La Vida del alma (Das Leben der Seele*, 1856-57), que contiene interesantes monografías sobre el *humor*, sobre el apetito de gloria, sobre las relaciones de las artes, sobre la palabra, etc., y editor, juntamente con el lingüista Steinthal, de la famosa Revista que desde 1859 empezó á ver la luz con el título de *Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft*, consagrada, como su mismo título lo indica, á la psicología de las razas y á las leyes fisiológicas del lenguaje, á todo lo que parece emanar del espíritu colectivo de los pueblos, llamado por Lazarus y Steinthal *Volkgeist.* Claro que el arte es una de las manifestaciones principales de este *espíritu objetivo*, y basta hojear la colección de la *Revista* para convencerse de la grande importancia que allí se le concede, no menor que la que se atribuye á la mitología comparada, á la lingüística y al desarrollo de las instituciones. No sólo Lazarus y Steinthal, sino sus colaboradores Delbrück, Tobler, Cohen, firman artículos notables sobre la poesía popular italiana, sobre el estilo gótico y las nacionalidades, sobre la poesía doméstica de la clase media, sobre el carácter teatral del arte francés, sobre Homero y la

Odisea, sobre la *erupción de la personalidad subjetiva entre los griegos* (considerando á Arquíloco como primer poeta personal), sobre la imaginación poética y el mecanismo de la conciencia [1]. Los autores han atendido, quizá con extremado empirismo y ausencia de miras generales, á reunir datos y documentos: era la reacción necesaria después de aquellos libros de Estética que construían *a priori* no ya el arte de un pueblo, sino el de toda la humanidad, y, no satisfechos con esto, le daban leyes para en adelante, anunciándole cuándo y cómo había de fenecer.

Hermann Lotze (1817-1881), uno de los pensadores más profundos de que puede gloriarse la Alemania moderna, tiene evidentes relaciones con la escuela realista, aunque de ningún modo se le puede contar entre los discípulos de Herbart. Lotze se impone á la consideración del crítico en los varios aspectos de metafísico, partidario de un idealismo realista, *Ideal-realismus*, que en otros países se llamaría armonismo; de dialéctico sutilísimo y penetrante; de psicólogo, adversario acérrimo del materialismo, á pesar de haberse educado en aulas de Medicina y de haber llamado *psicología médica* á la suya, pero al mismo tiempo iniciador de la psicología experimental en una teoría tan nueva y tan importante como la de los *signos locales (visuales ó táctiles)*, y la percep-

1 Vid. el libro de Ribot, *La Psychologie Allemande Contemporaine* (*École Experimentale*): 2.ª ed.—París, 1885, página 55.

ción del espacio; de naturalista antropólogo, y, finalmente, de estético. Sus obras, sobre tan diversas materias, están, no obstante, enlazadas entre sí por un pensamiento común, que no es otro que el *idealismo realista*, cuya expresión más exacta se halla en sus lecciones de *Metafísica*, publicadas en 1879 [1], que constituyen la tentativa más notable de la filosofía novísima para poner de acuerdo los resultados de la experiencia con las realidades ontológicas, y la concepción mecánica con la concepción teleológica.

Las ideas estéticas de Lotze, que son también una especie de transacción entre el *idealismo* hegeliano y el *realismo* herbartista, han de buscarse en su *Historia de la Estética en Alemania*, obra escrita por encargo del rey de Baviera [2], y también en sus estudios sueltos *sobre la Idea de la Belleza* (1845) y *sobre las condiciones de la belleza artística* (1847). Además, la Estética ocupa lugar considerable en su monumental libro de antropología y filosofía de la historia, titulado *Microcosmos, ó ideas sobre la historia natural y la historia del género humano* [3], obra de objeto y plan algo parecido (dada la diferencia de los tiempos) á la que con el título de *Historia de la vida del hombre* publicó en el siglo pasado nuestro ilustre Hervás y Panduro. Lotze se propone hacer una descripción general del hombre y del

1 Han sido traducidas al francés por A. Duval en 1883.

2 *Geschichte der Æsthetik in Deutschland*, 1868.

3 Tres vols., 1.ª ed., 1856-64; 2.ª ed., 1869-72.

desarrollo humano, bajo todos sus aspectos y relaciones, metafísica, física, psicológica, individual y socialmente considerado; empresa que lleva á término, no sin mezcla de graves errores, pero con tal plenitud de conocimientos positivos en todas las ciencias, con tal originalidad de pensamientos, y con tal gracia, animación y poesía de estilo, que han valido á su libro el honor de ser comparado no menos que con el *Cosmos* de Humboldt. Las ideas de Lotze sobre la historia coinciden en algo con las de Herder; pero Lotze ha tenido á su disposición una riqueza de materiales con que no pudo soñar su predecesor, y, además, su espíritu filosófico es mucho más cauto y firme que el de Herder, á quien, por otra parte, no cede en talento crítico, y á veces en elocuencia. Lotze ha estudiado con singular predilección las influencias que ejerce la Naturaleza sobre el hombre como objeto de contemplación y de goce estético; ha reducido á su justo valor, muy exagerado por los deterministas y positivistas, la simpatía entre el mundo y el hombre, la armonía entre un país y el pueblo que le habita. Uno de los mejores capítulos de su libro VIII (tercer volumen), donde estudia las fases particulares del progreso, está consagrado á la belleza y al arte, á la *forma estética*, que es una de las cinco esenciales *formas* de la educación humana, juntamente con la forma intelectual, la industrial, la religiosa y la política. El capítulo de estética trata de caracterizar los diversos períodos del arte, que para Lotze no son tres, como para Hegel, si-

no seis: el arte oriental, caracterizado por el predominio de lo gigantesco; el arte hebreo, que es el arte de lo sublime; el arte griego, que es por excelencia el arte de la belleza; el arte romano, arte no de la sátira ni de la alegoría como se había dicho, sino de la dignidad elegante y severa; el arte de la Edad Media, que se distingue por la expresión y por la imaginación, y el arte de la edad moderna, cuyas notas más señaladas son la crítica y la ingeniosidad refinada.

A primera vista hay divergencia profunda entre las tendencias de Lotze y las del notabilísimo estético Max Schasler, puesto que este discípulo de Rosenkranz parte del hegelianismo y acepta el proceso dialéctico. Pero en el fondo, Max Schasler aspira, como Lotze, á concordar el idealismo y el realismo en un sistema armónico *(real-idealismus)*, y no debe ser tenido por hegeliano puro, sino por filósofo independiente, que acepta una gran parte de las conclusiones de la escuela realista. Casi todos los trabajos de estética publicados en estos últimos años en Alemania muestran más ó menos la misma dirección armónica, y de aquí la importancia que ha tomado la historia de la ciencia dentro de la ciencia misma, al revés de lo que acontecía en los sistemas idealistas, dogmáticos y cerrados, incapaces de reconocer verdad ni ciencia fuera del recinto de su escuela.

Max Schasler es crítico de profesión y hombre de grandes conocimientos técnicos. Desde el año 1856 ha dirigido en Berlín una revista de artes

titulada *Los Dioscuros* [1], y en Leipzig ha sido el alma de la *Gaceta artística universal alemana.* Su libro sobre los museos de Berlín *(Los tesoros del arte en Berlín)* es un modelo de guías artísticas, No es extraño, pues, que tan duramente maltrate á los filósofos, echándoles en cara su habitual ignorancia técnica. Se esfuerza por ser claro y popular, y huir de las abstracciones dialécticas.

Como preliminar á su *Filosofía de la Belleza y del Arte*, Max Schasler había publicado en 1872 una *Historia crítica de la Estética* [2], asunto tratado antes por Zimmermann y por Lotze, y también, aunque de un modo puramente erudito, por E. Müller en su utilísima *Historia de las Teorías del arte entre los antiguos* [3].

Max Schasler se propone trazar *la génesis de la conciencia estética*, es decir, el desarrollo de la idea de lo Bello hasta que adquiere conciencia de sí misma. La verdadera definición de la ciencia no ha de venir al principio, sino al fin de esta

1 *Die Dioscuren, Zeitschrift für künst, kunst-industrie, und kunst lerisches Leben:* 1856.

2 *Kritische Geschichte der Æsthetik, Grundlegung der Æsthetik als Philosophie des Schonen und der kunst:* 1872. En la *Revue Philosophique* de Ribot, 1876, tomo II, hay sobre esta obra un buen artículo de Carlos de Bénard, que ha publicado allí mismo otros sobre diversas obras de estética alemana, más dignos de ser coleccionados aparte que otros muchos estudios á los cuales en Francia se concede esta honra.

3 *Geschichte der Theorie der kunst bei den Alten:* Breslau, 1854.

historia, porque «la sucesión histórica de los sistemas reproduce los diversos momentos de la evolución de la idea.»

Todo esto es hegelianismo puro; pero Schasler acusa á la escuela hegeliana de haber desconocido la enorme desproporción que existe entre la *idea* y la *expresión de la idea* por medio de la palabra humana. Las leyes de la realidad son las leyes del pensamiento; pero el pensamiento se altera al pasar por el lenguaje, que no tiene más que una adecuación relativa é imperfecta, ó más bien una simple analogía con el pensamiento. Este es el fundamento de las duras críticas que Schasler hace de la dialéctica hegeliana, que él considera estéril si no se concierta con la *intuición*, con el *método experimental é inductivo*, mediante el cual se pone el espíritu en comunicación directa con la realidad. El procedimiento dialéctico y el inductivo tienen que corregirse mutuamente para que nazca el verdadero armonismo ó *idealismo real.*

Tres son los grados del conocimiento para Schasler: 1.°, la intuición inmediata, ó sea la experiencia sensible; 2.°, el conocimiento reflexivo; 3.°, la intuición mediata ó conciliada, el pensamiento especulativo, que coordina, dirige y transforma los otros dos. A estos tres momentos corresponden tres facultades: *sensibilidad*, *entendimiento* y *razón.*

En toda la obra se sigue esta misma división tripartita, muestra clarísima de la vitalidad que todavía conserva el hegelianismo en Alemania.

La primera parte de la obra comprende, pues, la crítica de los diversos puntos de vista generales, bajo los cuales la Belleza y el Arte pueden ser considerados; la segunda, la *Historia Crítica de la Estética en sí misma;* la tercera, los resultados de esta historia, ó sea la conciliación del idealismo y del realismo, como postulado de un tercer grado y fundamento de un nuevo sistema. El autor va explicando por *tesis, antítesis* y *síntesis* todos los modos del conocimiento estético, desde el más íntimo, que es el empírico ó vulgar, hasta el más elevado, que es el conocimiento científico y filosófico. Pero no se desdeña de amenizar estas áridas teorías con rasgos propiamente humorísticos, dilatándose con especial complacencia en la enumeración y descripción de los diversos tipos de artistas, aficionados, coleccionistas, mercaderes de cuadros y objetos de artes, *auctionatores*, ó sea comisarios de subastas y ventas públicas, etcétera, pertenecientes todos al grupo de los *empíricos*. El mercader representa la *ironía* de la prosa contra el ideal; el *auctionator* la ironía trágica, el *fatum* ó la Némesis del arte. El cronista de artes, el erudito, el filólogo, el anticuario, el historiador, el estético *de buen lenguaje* (como si dijéramos Lévêque ú otros infinitos franceses) y el estético *ecléctico*, forman un grado intermedio entre el conocimiento vulgar y el propiamente científico. En la cumbre está la verdadera especulación filosófica, la de Platón y Aristóteles, Kant y Hegel.

Tres son las maneras de comprender la be-

lleza, y tres también los períodos de la historia de la ciencia del Arte: al primero apellida Max Schasler *período de intuición*, y en él coloca las teorías antiguas (Platón, Aristóteles y Plotino), suponiendo con notable error una interrupción nada menos que de quince siglos desde estos autores hasta el siglo XVIII. En el que llama *período de reflexión* pone la estética inglesa, francesa, italiana, holandesa y alemana del siglo pasado, hasta Kant inclusive con todos sus discípulos. En el tercer período, que es el de la especulación, figuran las diversas escuelas á que dan nombre Fichte, Schelling, Hegel, Herbart y Schopenhauer.

Dentro de cada época se dan los mismos tres grados: así, Platón representa la intuición, Aristóteles la reflexión, Plotino la especulación. Como se ve, Max Schasler, á pesar de todo su ahinco, no ha logrado libertarse de las combinaciones arbitrarias y artificiosas de la dialéctica hegeliana. Pero, en cambio, tropieza menos que otros en el error de considerar la Estética como una ciencia puramente alemana. A lo menos, concede mucha atención á las teorías de la antigüedad, guiándose en esta parte por los trabajos de Müller.

Es sabido que los hegelianos, á pesar de la aparente semejanza de su doctrina con la de Platón, han solido ser injustos con aquel filósofo, prefiriendo casi siempre á Aristótoles. Pero nadie ha ido en esta parte tan lejos como Max Schasler, dominado por cierta especie de prevención contra

el misticismo y el ideal abstracto. Así es que se da á buscar contradicciones en Platón, y todo en su estética le parece débil y confuso, por lo cual la califica de doctrina intuitiva, y de ningún modo reflexiva ni científica. Al contrario, Aristóteles es el mayor de los filósofos, juntamente con Hegel, y Max Schasler se esfuerza en interpretarle de un modo hegeliano, lo mismo que á Plotino. Algunas consideraciones sobre Filóstrato, Longino y San Agustín, terminan la parte consagrada á las teorías estéticas de la edad antigua.

En cambio, la Edad Media ofrece á los ojos de Schasler una verdadera solución de continuidad. Hay que *saltar por ella*, según su expresión. Entre los griegos predominó el sentido estético, la armonía de espíritu y naturaleza, la compenetración de idea y forma. En el mundo de la Edad Media se rompe esta armonía: el espíritu se aparta de la naturaleza, y la condena. El ideal de lo santo sustituye al de lo bello, la religión al arte. Si el arte existe, es como esclavo dócil de la religión. ¡Cuánto más profundas son las ideas de Hegel sobre el arte romántico! ¡Cuánto ha degenerado la estética hegeliana en manos de estos pretensos discípulos suyos!

En el Renacimiento domina la facultad creadora, no la facultad crítica. Esta sólo podía aparecer muy tarde, cuando el hervor de la producción fuese decayendo. En el siglo XVII, tampoco pudo levantar cabeza la Estética, porque el pensamiento europeo estaba dominado por los grandes problemas de metafísica abstracta y de método.

Es, pues, la Estética patrimonio exclusivo de los dos últimos siglos, y en estos dos últimos siglos Max Schasler todo lo sacrifica á Alemania. Es cierto que hace mérito de algunos franceses, como Batteux y Dubos; de algunos italianos, como Muratori y Bettinelli, y de bastantes escoceses é ingleses; pero todo esto lo considera como una simple preparación á la Estética alemana, como una estética popular y no científica. Verdad es que extiende la misma condenación á los trabajos de Baumgarten, Winckelmann, Lessing, Sulzer, Herder, Schiller y Goethe, y deja también fuera del campo científico á Juan Pablo, á los Schlegel y á toda la escuela romántica. Sólo los trabajos inspirados por las escuelas filosóficas nacidas del impulso kantiano tienen valor á sus ojos, y aun con el mismo Schelling se muestra tan injusto como Platón, y por las mismas razones, es decir, por encontrarle demasiado místico y teósofo.

La conclusión que Max Schasler pretende sacar de toda esta historia, es que todo sistema estético encierra su parte de verdad, y puede encontrar su justificación relativa; pero que sobre ella debe levantarse el entendimiento á una verdad más alta. Sin embargo, en las *bases* del *nuevo sistema* con que Max Schasler corona su obra, no acaba de aparecer semejante sistema, y el autor, después de tantos alardes idealistas, propende á caer en el fisiologismo estético, en el punto de vista *subjetivo* y antropológico. Tampoco ofrece mérito particular su nueva clasificación de las artes en artes de *quietud* (arquitectura, escultura, pintura) y

artes de *movimiento* (música, danza y poesía). De todos modos, Max Schasler ha prestado positivos servicios á la ciencia en la parte histórica de su libro, y todavía más en la que pudiéramos llamar *fenomenología estética.*

Con sentido bastante análogo al de Max Schasler ha escrito Conrado Hermann, profesor de Leipzig, antiguo hegeliano y luego neo-kantiano de la escuela de Kuno Fischer, su libro sobre *La Estética en su historia y en su sistema científico* (1870), obra de mérito, que aspira, como tantas otras, á conciliar el idealismo con el realismo. El autor es mucho más conocido por sus trabajos de *filosofía de la historia*, que tampoco son indiferentes, ni mucho menos, para la Estética, puesto que la idea primordial de su autor consiste en estudiar la historia como una obra de arte, como un drama ó un cuadro, que empieza por la multiplicidad y acaba por reducirse á la unidad.

En el mismo grupo de los estéticos *armonistas* hay que poner á G. Neudecker, que en 1878 ha publicado unos *Estudios sobre la Estética alemana desde Kant* [1], aspirando á concertar las dos direcciones, *idealista* y *realista*, volviéndolas á su punto de partida, que es la doctrina de Kant, y dando á la ciencia una base experimental y antropológica. Acusa á Vischer, y en general á todos los estéticos, de abusar de la hipótesis lógico-metafísica, ó, lo que es lo mismo, del *panlogis-*

1 *Studien zur Geschichte der Deutschen Æsthetik seit Kant:* Stahl, Worzburg, 1878.

mo, de reducir la belleza á la categoría de la verdad, de abandonar la consideración del elemento *formal* y del punto de vista subjetivo. El principal y más declarado objeto del libro es rehabilitar la memoria de un obscuro pensador llamado Deutinger, que en 1845 publicó unos principios de *filosofía positiva*.

Hay que guardarse de confundir las producciones de la estética *realista* alemana, que de ningún modo condena ni excluye la Metafísica, con las inspiradas por el positivismo grosero y mecánico, que allí comienza á hacer estragos, aunque nunca tanto como en Francia. Para convencerse de la superficialidad de estas estéticas puramente experimentales, basta recorrer la de von Kirchmann (*Estética fundada sobre las bases del realismo*), masa incoherente y confusa de ideas contradictorias, digna de ponerse al lado de la de Véron, en Francia [1].

Sin pertenecer totalmente á la escuela positivista, casi se confunde con ella Th. Fechner, verdadero padre de la *Psico-física*, como Herbart lo es de la *Psico-matemática*. Fechner debe la mayor parte de su celebridad á su famosa ley de las sensaciones: «la sensación crece como el logaritmo de la excitación;» pero no se ha de tener á Fechner exclusivamente por psicólogo. Sin salir del campo de la filosofía experimental, el profesor de Leipzig ha extendido su actividad á la Moral, á la Teodicea, á la Estética, y en cierto modo á la

1 *Æsthetik auf realisticher Grundlage:* Berlín, 1868.

Metafísica. Es autor de una *Introducción á la Estética* [1], no semejante en nada á la de Juan Pablo. Es estética puramente empírica, *estética de abajo*, como su autor dice, en oposición á la estética *de arriba*, ó sea á la estética idealista. Fechner no niega la posibilidad de una Metafísica de lo Bello, como no niega la posibilidad y aun la existencia de una Filosofía de la Naturaleza (y por eso no es positivista); pero quiere que estas ciencias tengan por base la estética experimental. Abandonando por inútiles y ociosas las cuestiones del origen, naturaleza é idea de lo bello, se limita á estudiar sus *efectos* y *condiciones*. Para Fechner, la Estética es una rama de la ciencia del placer, de la *hedónica*. En todo su libro confunde groseramente lo bello con lo agradable, acercándose al sentido de Burke y de los sensualistas ingleses y franceses del siglo pasado. «Bello es lo que nos procura un placer inmediato, *superior al goce sensible*.» Por tanto, lo bello es agradable; pero no todo lo agradable es bello, y Fechner sostiene que hay leyes en lo bello, según el grado de intensidad del placer.

Fechner intenta explicar la belleza por el principio de *asociación*, ya proceda por *semejanza*, ya sea puramente *complementaria*. La belleza se funda siempre en una impresión *asociada* á la

1 *Vorschule der Æsthetik:* Leipzig, 1876. Dos tomos en 8.° Son lecciones dadas en el *Círculo Artístico de Leipzig* S. Calame ha publicado un artículo sobre esta obra en la *Revue Philosophique*.

impresión directa, y el hombre es el centro de todas las asociaciones. En esto se apoya la teoría del *color moral* con que el hombre tiñe la naturaleza física. Fechner, con todo su experimentalismo, hace muchas concesiones al elemento moral y al *simbolismo* pictórico de la escuela de Cornelius.

Un paso más avanzado hacia la estética materialista dió Wundt, principal representante hoy de la *psicología fisiológica.* Al examinar en su famoso libro de *Psicología*[1] *los sentimientos,* que no tienen una base puramente física ni dependen del estado de los órganos y de los tejidos, enumera entre ellos el sentimiento *estético*, juntamente con el sentimiento moral y el religioso. Estos sentimientos no son más que *evoluciones* de otros puramente materiales, reducidos á un ideal. La palabra *ideal* significa en Wundt el *término del proceso inconsciente*, así como la idea es el término del proceso *consciente.*

La estética de Wundt pretende fundarse sobre la geometría y la física, determinando los factores que producen el efecto estético y analizando sus elementos. Wundt acepta, en cuanto á la estética de los colores, los trabajos de Helmholtz, é intenta fundar una teoría de las formas sobre el principio (ciertamente nada recóndito) de la *simetría*, que llama *el hecho estético por excelencia.* Mediante una serie de cálculos, que aquí sería inútil reproducir, deduce esta ley: «*que la*

1 *Grundzüge der physiologischen Psychologie:* 1874.

proporción vertical de las formas produce el efecto estético más completo, cuando la parte más pequeña es á la más grande, como la más grande es al todo.» Ciertamente son demasiadas matemáticas para un resultado tan pequeño. Zeising ha aplicado esta ley á la arquitectura clásica, á la escultura, á las proporciones del cuerpo humano, y, finalmente, al reino animal y vegetal, intentando determinar *cuantitativamente* las relaciones estéticas.

No hay que decir que con más facilidad todavía reduce Wundt á fórmulas matemáticas las sensaciones auditivas, el ritmo, la melodía y la armonía. Su procedimiento es siempre el mismo: *comparación* y *medida;* experimentación y cálculo. Reduce lo bello á la idea del *orden (cosmos)*, á la armonía profunda entre las leyes del fenómeno interno y las del externo, sólo incompatibles para nuestra intuición.

No comprenderíamos totalmente el desarrollo de la Estética alemana contemporánea, si no nos hiciésemos cargo del fenómeno más original y digno de estudio que esta filosofía ofrece desde los tiempos de Hegel. Nos referimos á la aparición del *pesimismo*, no del *pesimismo* puramente ético, que con una ú otra forma es muy antiguo en el mundo, y ha tenido altísima representación en el arte [1], sino del pesimismo razonado, sistemático y metafísico; de la interpretación pesimista de la

1 Vid. el interesante libro inglés de James Sully sobre *El Pesimismo*.

naturaleza y del espíritu, que arranca de Arturo Schopenhauer (1788-1860), y se continúa, más ó menos modificado, en sus discípulos Bahnsen, Frauenstadt y Hartmann.

Aunque la obra más importante y extensa de Schopenhauer, la que comprende casi íntegro su sistema, vió la luz pública en 1819, la influencia de su doctrina es muy posterior, porque aquel libro no fué entonces entendido, ni siquiera leído por nadie. La reputación de Schopenhauer comienza, y eso muy lentamente, en 1839, cuando una Academia de Noruega premió su Memoria sobre ó contra el libre albedrío. Y realmente no pudo disfrutar de su gloria hasta los últimos años de su vida, en que todo pareció favorecer el éxito de sus doctrinas: la universal decadencia metafísica, la ruína acelerada del hegelianismo, el renacimiento de la crítica kantiana, los progresos de la filosofía positiva y de las escuelas experimentales y materialistas, el universal desencanto en cuanto á las teorías del optimismo político y social, el ansia vaga de cosas nuevas, el cansancio no menor de la dialéctica abstracta y formal, y el convencimiento cada día más íntimo de que no hay filosofía ni economía política, ni remedio humano capaz de extinguir la dura ley del dolor que la humanidad lleva en sus entrañas.

Por más que la moral de Schopenhauer sea una derivación de su metafísica, en términos que apenas puede comprenderse sin ella, Schopenhauer ha influído é influye mucho más como moralista, y por las consecuencias prácticas de su doctrina,

que como metafísico. De un modo ó de otro, ha despertado á la humanidad del letargo optimista, y este impulso persiste aún en los que más le niegan ó contradicen. Las condiciones literarias de Schopenhauer, que era un grandísimo escritor, lleno de originalidad y de fuerza, con cierto humorismo excéntrico y singular poder en la invectiva, han contribuído mucho al éxito de sus obras populares, aun entre los indiferentes á toda filosofía. Unos le tienen por un sabio, otros por un loco misantrópico, otros por un espíritu burlón y cínico que nunca debió de tener fe en su propia doctrina, y se propuso embromar á la humanidad de un modo harto pesado; pero nadie niega la profunda y terrible verdad con que sondeó las llagas morales, y la poesía fascinadora, enervante y malsana, pero muy real poesía, que brota de sus teorías del dolor, del ascetismo, de la muerte y del *nirvana*, término y aspiración del *budismo* índico, trasplantado á Europa por Schopenhauer, y antes de él por nuestros *quietistas* del siglo XVII.

No es del caso dilucidar ni la metafísica ni la moral de Schopenhauer, tarea realizada ya plenamente por discretos expositores [1]. Limitémonos á recordar, en dos palabras, que Schopenhauer parte, como todos, de la *Crítica de la razón pura*, haciendo alarde de despreciar como vano charla-

1 Véase, además de los libros alemanes de Frauenstädt, Meyer, etc., el libro francés de Ribot *La Philosophie de Schopenhauer* (1874).

tanismo toda la filosofía idealista posterior, esto es, la de los *tres sofistas* Fichte, Schelling y Hegel, á quienes no se harta de colmar de injurias y vituperios, verdaderamente inauditos en obras de filosofía. Completando, pues, á su manera la crítica kantiana, declara que el *noumeno*, la *cosa en sí*, la incógnita del problema metafísico, no es otra que *la voluntad (der Wille)*, realidad única, tendencia ciega de vivir, fondo y principio esencial de las cosas, fuerza absoluta, de la cual son manifestaciones particulares y diversas los fenómenos de la naturaleza, lo mismo que los de la inteligencia. El Mundo es una objetivación progresiva de la Voluntad, ó, dicho en términos más claros, de la Fuerza. Si Schopenhauer prefiere el primer nombre, es porque el concepto de voluntad nos es dado en la propia conciencia, inmediatamente, sin distinción de sujeto ni objeto. El principio inteligente queda rebajado por Schopenhauer á la categoría de un fenómeno secundario, no sólo respecto de la voluntad, sino respecto del organismo. La Voluntad es metafísica, la Inteligencia es física; la Inteligencia es un accidente, la Voluntad es la substancia del hombre. La Inteligencia es una función del cuerpo, y el Cuerpo es una función de la Voluntad.

Por un procedimiento que, tratándose de Schopenhauer, no nos atrevemos á comparar con el proceso de la *Idea* hegeliana, va elevándose la Voluntad desde el reino inorgánico hasta el hombre, adquiriendo cada vez un grado más alto de *objetivación*, hasta producir la inteligencia, por

cuyo mecanismo el Mundo nos aparece como *representación (Vorstellung)* con todas sus formas, con la distinción de objeto y sujeto, con las categorías de tiempo y espacio, causalidad y pluralidad. Entonces la voluntad pasa de las tinieblas á la luz, y adquiere la conciencia de su miseria. Pero el impulso ciego y desapoderado de vivir, que constituye su esencia, arrastra á la voluntad consciente del hombre á perpetuarse y progresar, á satisfacer necesidades que se convierten en germen de nuevos dolores, arrastrando así el individuo una existencia mísera é infelicísima, engañada por vanas apariencias, de las cuales sólo puede librarse mediante la extinción y aniquilación absoluta del pensamiento y del deseo, mediante la negación de la existencia individual, mediante la separación del elemento perecedero de la inteligencia, y el elemento indestructible y eterno de la voluntad. La vida es esencialmente dolorosa, es el dolor mismo, inseparable de la personalidad y de la conciencia. Sólo negando y destruyendo la *voluntad de vivir*, se obtiene la emancipación absoluta, el perfecto *nirvana*. Lógico parecería, después de esto, que Schopenhauer recomendase el suicidio, y algunos de sus discípulos no han temido llegar á ésta y á otras todavía mayores aberraciones; pero el maestro se detiene á medio camino, y da sus razones para considerar el suicidio como un acto inútil é insensato. El que se suicida es un pesimista falso é incompleto: niega la vida, pero no niega la voluntad de vivir; al contrario, la afirma con energía.

Por consiguiente, Schopenhauer, que es partidario de la *palingenesia* oriental, le condena á seguir siendo infeliz en otros modos y formas de existencia, puesto que no ha querido emanciparse del prurito de vivir. El único remedio es la negación del cuerpo por medio del ascetismo, tal como le practican los budistas: la castidad, que impedirá la propagación de la especie y con ella la propagación del dolor; una perfecta *euthanasia* de la voluntad, y una perfecta indiferencia, en la cual ya no hay mundo, ni representación, ni voluntad, ni cosa alguna, por estar plenamente convencido el sujeto de la *ilusión universal*. La muerte es el genio inspirador, el *musageta* de la filosofía.

No es fácil sospechar, á primera vista, cómo puede tener cabida en tal sistema una filosofía del arte, que, á los ojos de la filosofía pesimista, debe parecer una ilusión y una fuente de dolores, como todo lo restante que el hombre produce y ejecuta. Y, sin embargo, Schopenhauer ha encontrado manera de hacer entrar la Estética entre las partes esenciales de su sistema, que son tres únicamente: la metafísica de la naturaleza, *la metafísica de lo bello*, y la metafísica de las costumbres. Sobre la segunda no ha dejado libro especial; pero la trata tan extensamente en su famoso tratado *Del Mundo como Voluntad y como Representación* [1],

[1] *Der Welt als Wille und Vorstellung:* Leipzig 1819; 2.ª ed., 1844; 3.ª, 1859. Esta obra ha sido traducida al francés por J. A. Cantacuzeno: Leipzig, 1885. En el tomo I

que si se imprimiesen aparte los capítulos que dedica á esta materia, resultaría un manual de Estética de los más originales é ingeniosos. Schopenhauer era literato tanto ó más que filósofo. Conocía profundamente casi todas las literaturas, y de un modo singular la nuestra: sabido es que salió triunfante de la dificilísima empresa de traducir al alemán el *Oráculo Manual y Arte de Prudencia* de Baltasar Gracián, que es, sin duda, la obra más enmarañada y difícil que tenemos en lengua castellana. Era, además, un verdadero conocedor en materia de bellas artes, con las cuales le había familiarizado su larga residencia en Italia. Todos sus escritos, aun los de metafísica pura, es-

pertenece á la Estética casi todo el tercer libro, titulado *la Idea platónica y el objeto del arte* (páginas 267 á 429). En el tomo II, donde Schopenhauer amplía muchas materias del primero, deben consultarse el capítulo relativo á la *teoría de la risa* (134 á 151), el de la *retórica* (174 á 176), y todos los complementos del tercer libro, donde Schopenhauer discute las cuestiones relativas *al genio y la locura*, á *lo bello en la naturaleza*, á la *esencia íntima del arte*, á la estética de la arquitectura, de la poesía, de la música y de las artes plásticas, y finalmente á la *historia*. Es imposible dar en pocas líneas idea de tanta riqueza por lo cual remitimos á los lectores á la obra misma ya fácilmente accesible.

También en otras obras de Schopenhauer, sobre todo en la miscelánea de filosofía moral que tituló *Parerga und Paralipomena*, traducida al francés por el mismo Cantacuzeno con el título de *Aphorismes sur la sagesse de la vie* (París, 1884), hay algunas consideraciones sobre materia artística. La exposición de Ribot, aunque bastante exacta, es muy incompleta.

tán sembrados de reminiscencias clásicas y románticas, de versos y de alusiones á pasajes de novelas, que demuestran, á la par que una memoria asombrosa, una asidua lectura de obras amenas, y un trato familiar con todas las manifestaciones de lo bello. Así consiguió Schopenhauer ser el más elegante y atractivo de los filósofos modernos, á despecho de lo antipático y desconsolador de su doctrina.

Tal hombre no podía menos de ceder á la tentación de escribir sobre lo bello, y para colmo de aparente rareza, él, partidario de una filosofía empírica, lo hizo en sentido platónico (en algún punto nos atreveríamos á decir que hegeliano, si los anatemas de Schopenhauer no nos aterrasen), estableciendo entre el mundo de los fenómenos y el mundo de la *voluntad* una cadena de *ideas* que en la misma naturaleza inorgánica y orgánica se manifiestan como especies determinadas, propiedades primordiales, formas inmutables, no sujetas á la ley del eterno *Werden*, exentas de la pluralidad, modelos de los seres, prototipos de innumerables individuos, símbolos de las especies y elemento armónico en el caos de la naturaleza.

Schopenhauer encuentra verdadera analogía entre el *etwas numénico* (la cosa en sí) de Kant y la Idea platónica, en cuanto una y otra doctrina consideran el mundo fenomenal como una pura apariencia (*maya* de los filósofos del Indostán), que sólo tiene valor como expresión del *noumeno* ó de la *Idea*. De este modo, la *Idea*, en el sistema de Schopenhauer, es cosa análoga á la

Voluntad, y participa de su carácter absoluto y objetivo, en vez del carácter subjetivo y limitado de la Inteligencia. La Idea es la objetivación inmediata y adecuada de *la cosa en sí;* pero no es todavía la voluntad objetivada y representativa. La *idea* es necesariamente objeto, conocimiento; no está sometida á las leyes de la razón suficiente; es toda *la cosa en sí*, pero está sujeta á la forma de la representación. Es una tentativa de libertad, un adelanto en el camino de la nada, una negación del egoísmo utilitario y científico: de aquí el carácter *desinteresado* del arte, que viene á ser lejano preludio del *nirvana.* Las *ideas platónicas* desempeñan en el sistema de Schopenhauer el mismo papel que la *crítica del juicio* en la doctrina de Kant. En la contemplación estética, cada objeto particular se convierte en idea de su especie, y el individuo contemplador en puro sujeto de conocimiento. El contemplador atrae la naturaleza hacia sí, y acaba por sentirla como un accidente de su propia substancia. La individualidad queda suprimida. El entendimiento concibe todas las cosas bajo razón ó especie de eternidad *(sub specie æternitatis*, que dijo Espinosa), y en una intuición desinteresada tiende á absorber todo el universo. El arte es, por su misma esencia, objetivo y sereno, como precursor del eterno reposo y de la manumisión final. «Es aquel estado sin dolor que celebraba Epicuro como la mayor felicidad de los Dioses, porque nos libra, aunque sólo sea por un momento, del odioso yugo de la voluntad, y nos

hace disfrutar del descanso del sábado, después de los trabajos forzados del querer... El arte es una purificación: tiene por símbolo la luz, vestidura de los bienaventurados... Si el mundo como representación no es más que la voluntad objetivada, el arte es la clave de esta *objetivación*, la cámara obscura que muestra los objetos con más pureza, y los deja dominar y abarcar mejor; es el espectáculo dentro del mismo espectáculo, tal como le vemos en Hamlet... No es el arte cosa distinta del mundo visible, sino este mismo mundo concentrado y perfeccionado. No es cosa distinta de la vida; es la flor de la vida... Tampoco es el arte el quietismo de la voluntad, ni el camino para salir de la vida, sino un consuelo para permanecer en ella, una emancipación de algunos instantes.»

La vida no aparece en el arte sino contemplada y embellecida, y libre de las miserias de la individualidad. El arte concibe y reproduce las ideas eternas, el fondo esencial y permanente de los fenómenos; aisla el objeto de su contemplación, le convierte en representante del todo, detiene la rueda del tiempo, y corta la cadena de las relaciones. Podemos definir el arte *contemplación de las cosas independientemente del principio de razón*. Si la contemplación científica y razonada es semejante á las gotas de la catarata, que ruedan con violencia, y que, renovándose siempre, no se detienen jamás, la contemplación estética es como el arco iris, que se levanta triunfante sobre todo este tumulto. La esencia del ge-

nio consiste en una aptitud preponderante para esta contemplación é implica y lleva consigo el olvido total de la propia persona y de sus relaciones. El genio es, pues, la más *completa objetividad*, ó sea la dirección objetiva del espíritu, opuesta á la dirección subjetiva y voluntaria. El genio consiste en la facultad de absorberse totalmente en la intuición pura, y convertirse en *puro sujeto conocedor*, en *espejo luminoso del mundo*, fijando en pensamientos eternos (como dice Goethe) los fenómenos instables y movedizos. Mediante la imaginación, el genio ve en las cosas, no lo que la naturaleza ha producido efectivamente, sino lo que intentaba producir, y no pudo realizar por el conflicto entre las formas: representa con claridad todo lo esencial é importante; suprime todo lo contingente y heterogéneo. Hay ciertos puntos de contacto entre el genio y la locura. El hombre de genio, como el loco, pierde de vista la noción del encadenamiento racional de las cosas, para no ver ni buscar en los objetos más que su idea, la expresión visible de su verdadera naturaleza, la representación total de su especie, prescindiendo de todas las relaciones y todos los demás anillos de la cadena. El genio conoce con absoluta plenitud las ideas, pero ignora los individuos. Hay en él una exuberancia de la inteligencia sobre la voluntad, una monstruosidad cerebral *per excessum*.

Para Schopenhauer, la emoción estética es una misma, ora se reciba directamente de la naturaleza y de la vida, ora sea comunicada por inter-

medio del arte. Dos son sus elementos esenciales é inseparables: el conocimiento del objeto, no como individual, sino como forma permanente de toda una especie; y la conciencia íntima del sujeto conocedor, no tampoco como conciencia individual, sino como conciencia del sujeto puramente conocedor, con independencia de la voluntad. La rueda de Ixión, que nunca para; el tonel de las Danaidas, que nunca puede llenarse; la sed inextinguible de Tántalo, son símbolos de la vida humana, condenada al deseo insaciable; pero una calma momentánea se restablece cuando el espíritu no atiende á los motivos de la voluntad, y, sin consideración interesada, mira las cosas como representaciones, no como motivos. Así los pintores holandeses se absorbían en la pura contemplación de los objetos más insignificantes, y en sus escenas de interior nos dejaban eterno testimonio de su objetividad y de su serenidad de espíritu. La misma naturaleza obra de un modo semejante en los espíritus capaces de sentirla. Ni la felicidad ni la desdicha tienen acceso sobre nosotros en aquellos rápidos momentos en que nos convertimos en *ojo único del mundo*.

Pero si la contemplación de lo bello es contemplación pura y luminosa, en que la belleza triunfa sin resistencia de la voluntad, lo sublime se manifiesta por una ruptura *consciente* y *violenta* con la voluntad misma. Por eso la impresión de lo sublime conserva siempre reminiscencias de la voluntad: si no de la voluntad especial, como el temor y la esperanza, á lo menos de la voluntad

general, que se manifiesta objetiva y directamente por medio del cuerpo humano. Schopenhauer explica de esta manera su teoría panteística de lo sublime: «Cuando nos abismamos en la contemplación de la inmensidad del universo, en el espacio y en el tiempo; cuando meditamos sobre la infinidad de los siglos pasados y futuros, nos sentimos pequeños como individuos, como cuerpos animados, como fenómenos pasajeros de la voluntad, y se nos antoja que desaparecemos y nos aniquilamos, como una gota de agua en el Océano. Pero al mismo tiempo, contra este fantasma de nuestra propia nada, se levanta en nosotros la conciencia inmediata de que todos estos mundos no tienen existencia sino en nuestra representación, no son más que modificaciones del sujeto eterno del conocimiento puro, y que este sujeto somos nosotros mismos (abstracción hecha de la individualidad); nosotros, que somos la condición de todos estos mundos y de todos estos tiempos... No dependemos de la inmensidad del mundo; la inmensidad del mundo depende de nosotros. Bien podemos repetir este pensamiento de los *Vedas: Hæc omnes creaturæ in totum ego sum, et præter me aliud ens non est.*»

Lo lindo ó lo gracioso *(das Reizende)* es para Schopenhauer lo contrario de lo sublime. Es lo que estimula la voluntad, presentándole un objeto de satisfacción inmediata, sin lucha, sin esfuerzo. Es, por tanto, indigno del arte, porque todo estímulo de la voluntad es incompatible con la pura contemplación del objeto. En el arte hay

que huir siempre de lo lindo y de lo agraciado, ya sea meramente positivo, ya negativo, puesto que también cabe cierta *lindeza* en la reproducción de objetos repugnantes.

La estética de Schopenhauer no es puramente subjetiva, como la de Kant: admite la belleza objetiva, la belleza de la idea. ¿Qué digo la admite? En realidad, no hay más belleza que la objetiva, la ideal, puesto que «el artista es la esencia misma de la naturaleza, la voluntad objetivada.» Una misma belleza es la que irradia en el sujeto y en las ideas; lo semejante sólo puede ser conocido por lo semejante. El artista entiende y penetra el lenguaje balbuciente de la naturaleza, y la completa, añadiéndose á ella: *homo additus naturæ,* que dijo Bacon.

Puesto que todo objeto existente puede ser considerado de un modo objetivo, haciendo abstracción de las relaciones, todo objeto es bello, en cuanto expresa la *idea* de su género. Todas las cosas tienen su belleza especial, no sólo la materia organizada, sino también la inorgánica, porque en la una y en la otra se objetiva la voluntad en diversos grados. Este grado de objetivación (añade Schopenhauer) es lo que llamaban los escolásticos *forma substancial.*

Schopenhauer completa su teoría (que por lo tocante á la Estética bien podemos llamar *idealista pura)* con un examen de las manifestaciones de lo bello en el arte y en la naturaleza. La clasificación de las artes está sometida en él á los grados de objetividad. De ahí el lugar ínfimo en que

coloca la arquitectura, que no es arte libre sino á medias, porque «la materia, que no existe más que por la *causalidad* (forma de la *razón suficiente)*, no puede, como tal materia, ser la representación de una idea, si bien puede serlo por sus cualidades (gravedad, cohesión, etc.), que son el grado más débil de objetivación de la voluntad. Es cierto que esta flaqueza de la arquitectura está compensada con el mayor esfuerzo que exige del artista, esfuerzo que suele dar por resultado la impresión de lo sublime, matemático y dinámico, pareciéndonos que por la voz de la arquitectura no hablan sólo la forma pura y la simetría, sino las fuerzas primitivas de la naturaleza, las ideas fundamentales.

Inmediatamente después de la arquitectura (arte de la materia inorgánica) coloca Schopenhauer el arte de los jardines y (en parte) la pintura de paisaje; arte que corresponde á un grado más alto de objetivación, al reino vegetal. Hasta entonces el mayor interés estético ha estado en el esfuerzo del contemplador; ahora comienza á estar en el objeto. Un grado más alto es la pintura de animales; otro superior la representación del hombre, «expresión la más perfecta y absoluta de la voluntad en forma intuitiva.» Sólo en el hombre se cumple la distinción entre lo característico y lo bello; sólo en el hombre el carácter específico puede separarse del individual. Schopenhauer, por tanto, coloca la Escultura (arte puramente ideal) en esfera inferior á la Pintura, que debe presentar unidas la belleza

y la expresión «porque la anulación del carácter específico por el individual sería la caricatura, y la anulación del carácter individual por el específico equivaldría á lo insignificante.» Ni arte empírico ni arte simbólico, sino arte que, abrazando las ideas, la naturaleza esencial del mundo y de la vida, nos traiga intuitivamente á la resignación pesimista.

Claro es que ésta se logra mejor por medio de la poesía; y entre sus géneros, ¿cuál más á propósito que el drama, y sobre todo el drama trágico, arte pesimista por excelencia, como que está consagrado á la interpretación de los grandes dolores humanos, mostrándonos el caprichoso imperio de la fatalidad, la ironía del acaso, la ruína infalible del justo y del inocente, el espantoso conflicto de la voluntad consigo misma? ¿Qué mejor lección sobre la naturaleza del mundo que la que nos ministra la tragedia; quietismo de la voluntad, purificación por el dolor, resignación, desasimiento voluntario, no sólo de la vida, sino del deseo de vivir? Tal es la moralidad trágica, muy diversa de la que ineptos retóricos han fantaseado. La *Maia* ó apariencia se disipa á los ojos del héroe en el momento de la catástrofe, y comprende, como el personaje de Calderón (citado textualmente por Schopenhauer en confirmación de su tesis), que *«el delito mayor del hombre es haber nacido,»* esto es, que nadie expía solamente faltas propias, sino el que pudiéramos llamar crimen hereditario, ó sea la tremenda fatalidad de existir. El poeta dramático es infle-

xible como el Destino, y llega á la cumbre de su arte cuando quita á sus espectadores las ganas de vivir.

Pero existe otro arte todavía más pesimista, y, por consiguiente, más elevado en el concepto de Schopenhauer, la Música, que no es ya, como las otras artes, imagen de ideas, sino *imagen y objetivación inmediata de la voluntad absoluta;* revelación directa del sér, ó, lo que es lo mismo, del eterno dolor. Las otras artes no nos ofrecen más que sombras; ésta habla del *sér.* Para Schopenhauer, la Música es algo más que un arte bella: es una especie de religión, un misterioso ejercicio de metafísica para el espíritu, que no se da cuenta de que filosofa: «*exercitium methaphysicis occultum nescientis se philosophari animi.*» Ningún arte puede expresar de igual modo el quietismo, la indiferencia, el vacío de la voluntad resignada y contemplativa, el sacrificio de todo deseo, la aniquilación de la esencia del mundo entero, que se suprime á sí mismo.

Considerado en todas sus formas y manifestaciones el arte, es á los ojos de Schopenhauer la única flor de la vida, el único lado risueño é inocente de ella, á la vez que una promesa de libertad futura. Prescindiendo de esta consideración y de la relativa á lo trágico, la Estética de Schopenhauer está unida por un lazo muy tenue al resto de su filosofía En Schopenhauer, lo mismo que en Hegel por él tan aborrecido, cuando discurren sobre estética, el artista se sobrepone al filósofo y le obliga á cometer felices inconse-

cuencias. No hay el menor rastro de empirismo ni de positivismo en la filosofía del arte que nos da Schopenhauer. Es lisa y llanamente una restauración del platonismo. Schopenhauer enseña que la noción de lo bello no puede adquirirse *a posteriori* y por la sola experiencia, sino que, á lo menos en parte, debe ser considerada como noción *a priori*, que concierne, no á la *forma*, sino á la *substancia* de los fenómenos, por lo cual la obra del arte aventaja mucho á la de la naturaleza. Admite la *anticipación del Ideal*, esto es, el sentimiento de lo bello anterior á toda experiencia, si bien la experiencia le sirve luego al artista como de *cuadro esquemático*, dentro del cual puede evocar y desarrollar aquello mismo de que sólo tenía *a priori* una conciencia confusa. La significación íntima del arte consiste en la luz más ó menos viva que difunde sobre la *Idea* de la Humanidad; y hasta del mismo retrato quiere (siguiendo á Winckelmann) que sea *el ideal del individuo*, esto es, lo individual elevado á la altura de la idea del género. Esta idea es la unidad *ante rem*, la unidad intuitiva que precede al conocimiento de lo particular, y de ningún modo puede confundirse con la Noción, que no es más que la unidad *post rem*. «La Noción es como un recipiente inanimado, del cual no se puede extraer más que lo que en él se ha puesto; la Idea, por el contrario, es un organismo vivo, dotado de facultad reproductiva.» Schopenhauer profesa sobre la inconsciencia y el sublime instinto del genio teorías místicas que nada tienen que envi-

diar á las de Schelling. Y no digamos nada de su teoría sobre la Música, que es un verdadero sueño de iluminado, digno de Jámblico, de Proclo ó del más exaltado entre los últimos discípulos de la escuela de Alejandría. «La Música nos da el elemento metafísico del mundo físico, la *cosa en sí* de cada fenómeno. *El mundo puede llamarse encarnación y objetivación de la música con el mismo derecho que objetivación de la voluntad.*» Schopenhauer cree que, dada la posibilidad de llegar á explicar la música de una manera exacta en su conjunto y en sus detalles, desarrollando en forma de nociones generales lo que ella expresa á su modo, tendríamos el cuadro más fiel y la explicación más razonada del mundo, viniendo así la Filosofía á confundirse y perderse en la Música. Es inútil encarecer la influencia que han ejercido estas paradojas en el desarrollo de la concepción *wagneriana.*

Para decirlo todo en una palabra, Schopenhauer, en estética, como en todo lo demás, es un escritor ingeniosísimo, brillante y ameno, de una nitidez rara vez vista en autores alemanes, y al mismo tiempo *sugestivo* como pocos, riquísimo en detalles de alto precio, pero uno de los guías más inseguros y peligrosos que pueden escogerse. La aparente rigidez de su sistema no excluye una porción de contradicciones interiores y de ocurrencias tan extemporáneas y absurdas, que sólo pueden pasar por rasgos de humorismo. Aun su misma instrucción técnica é histórica, tan completa en algunas partes, es en otras defi-

ciente hasta el extremo. Parece imposible que en 1844 un hombre tan culto y tan leído como lo era Schopenhauer, haya podido escribir el enorme disparate de que «la arquitectura gótica era *una creación de los sarracenos, introducida por los godos de España en el resto de Europa.*» Schopenhauer no gustaba ni poco ni mucho del arte ojival, y tenía por una temeridad ciega y propia de bárbaros compararle con el arte antiguo; pero si esto no pasaba de ser un mal gusto suyo, en que se revela bien á las claras la educación del siglo pasado, ¿qué hemos de decir de la presuntuosa ignorancia con que se pone á hablar de los orígenes de un arte que no conoce? ¿Qué de la extraña idea de suponer que todo el atractivo de las catedrales de la Edad Media nace de reminiscencias históricas y de sentimientos subjetivos ajenos al arte?

Para comprender éstas y otras aberraciones de la crítica de Schopenhauer, que fueron siendo en él mayores con los años, como se puede observar cotejando las tres ediciones de su obra capital, hay que saber que en la gran cuestión de *clásicos* y *románticos*, tan disputada en su tiempo, Schopenhauer se mostró clásico intransigente, y adversario fanático del romanticismo. Para él, la diferencia entre ambas poesías estaba en que el clasicismo se inspira siempre en los motivos verdaderos, naturales y puramente humanos de las acciones, mientras que el romanticismo prefería motivos artificiales, imaginarios y de convención, como los derivados de lo que él llamaba

sacrílegamente el *mito cristiano*, los del *culto inepto y ridículo de la mujer*, los del *principio extravagante y fantasmagórico del honor caballeresco*, las *divagaciones lunáticas del amor metafísico*, etc. Así es que aunque en Calderón le agradaba un cierto fondo pesimista que en él creía encontrar, sus dramas, por otra parte, le parecían *monstruosas caricaturas de la naturaleza y de las relaciones humanas*, infestadas además por la *sutileza escolástica*. No es esto decir que Schopenhauer sacrifique en toda ocasión el arte moderno al arte antiguo. Shakespeare le parece mayor poeta que Sófocles; la *Ifigenia* de Eurípides bárbara y vulgar en comparación de la de Goethe; pero consiste en que ni Shakaspeare ni Goethe son, á sus ojos, poetas románticos.

Las ideas artísticas de Schopenhauer han sido ampliadas más ó menos fielmente por varios discípulos suyos, especialmente por J. Frauenstädt en sus *Cuestiones Estéticas* [1], y por Julio Bahnsen en su libro *De lo trágico como ley del mundo, y del Humor como forma estética de la verdad metafísica* [2], ensayo extravagantísimo, que en algunas cosas recuerda la *Poética* de Juan Pablo, aunque no ciertamente en lo mejor que ésta contiene.

Desarrollando Bahnsen un pensamiento de Schopenhauer, considera el arte trágico como

1 Dessau (1853).

2 *Das Tragische als Wellgesetz, und der Humor als ästhetische Gestalt das Metaphysischen:* 1877.

arte pesimista por excelencia, puesto que nos muestra la Voluntad en lucha consigo misma (lo cual es propiamente la flor del pesimismo), y convierte la vida moral, cuyo tipo es la tragedia, en una preparación para la nada. El conflicto trágico es, por su naturaleza, *insoluble*, como lo es el conflicto de la vida. La disposición á lo trágico arranca de la esencia misma de la voluntad. Y no hay que pensar en imperativos categóricos. El cumplimiento íntegro de la ley, el acto moral supremo, tiene por premio el dolor íntegro y supremo también. Esta es la justicia trágica. La voluntad es una fuente envenenada; el mismo acto de querer constituye un crimen, y cuanto más se refine y perfeccione la voluntad humana, mayor será su tormento, más insoportable el mal, y mayor el número de víctimas condenadas al infortunio trágico. El mal irá creciendo de siglo en siglo, como va creciendo en la escala de los seres. Y no hay modo de librarse de la serpiente enroscada del dolor, pues el que una vez ha entrevisto la vida moral ya no puede sustraerse á ella, ni, por consiguiente, á la vida trágica.

Hasta aquí no hay diferencia entre Bahnsen y Schopenhauer: la diferencia está en la teoría de lo cómico, de la cual Schopenhauer poco ó nada dice. Lo trágico no nos da la verdad completa, según Bahnsen; la segunda parte es lo cómico, ó sea la profunda *ironía* que reina en la naturaleza. El *humorismo* liga ambos elementos, sacando de lo trágico lo que contiene de *irónico*, intelectualizando lo trágico y convirtiéndolo en

materia dócil para el arte. De este modo el humorismo nos liberta del imperio del mundo exterior, y algo, aunque poco, de la tiranía del dolor, «dejándonos entrever, detrás de la máscara cómica, la cabeza de Medusa del pesimismo.»

De todo esto infiere Bahnsen que el humorismo es absurdo; pero que precisamente por serlo es la única forma artística digna de un hombre sensato, porque implica una manumisión, aunque sea imperfecta y momentánea; una especie de intermedio entre el querer y el no querer; una voluntad con tendencia á negarse á sí misma y á precipitarse en la nada. Pero el verdadero ***humor***, el humor más selecto y exquisito, consiste en reirse del ***humor*** mismo, y confesar que es impotente para librar al hombre del dolor; procediendo en esto como los budistas que empiezan por negar su propia existencia, y luego niegan esta misma negación, y así indefinidamente, hasta que dejan vacío de formas su entendimiento. El término de la filosofía de Bahnsen es, pues, una especie de imbecilidad metafísica.

Sabido es que la doctrina de Schopenhauer fué profundamente modificada por Eduardo Hartmann, cuya *Filosofía de lo Inconsciente* entraña una tentativa de reconciliación entre Schopenhauer y Hegel, ó, por mejor decir, entre Schopenhauer, Hegel y Schelling, cuyo ***Absoluto*** tiene evidente relación con *lo Inconsciente* (de Hartmann), que es el fundamento común de la ***Voluntad*** y de la *Idea*. El mundo y el *Yo* no son más que sumas diferentes de relaciones y actos volun-

tarios de lo *Inconsciente*. Por lo que hace á la ética, aunque Schopenhauer y Hartmann convengan en volver los ojos al budismo, como único fundamento de la moralidad, el ideal para Hartmann no es la extinción de la voluntad individual, sino «la aniquilación de todo querer en el no querer absoluto, la negación de todo lo que llamamos existencia, el término fatal del *proceso* del mundo, sin dejar en pos de sí elementos para otro nuevo *proceso* [1].»

Hartmann no es autor de ningún tratado especial de Filosofía del arte; pero ha consignado muchas ideas sobre este punto al tratar de lo *Inconsciente en el sentimiento estético*, y también en estudios literarios sobre el *Fausto* de Goethe, sobre *Romeo y Julieta* y sobre la Estética de Max Schasler. En todos estos trabajos domina, como en lo restante de la filosofía de Hartmann, el propósito de conciliar el empirismo con el idealismo.

Hartmann no se empeña en una definición de lo bello; pero toma del idealismo su profundo sentimiento de la esencia de la belleza, del empirismo su facilidad para darse cuenta de las diversas formas que puede revestir. No admite, como los platónicos, y como el mismo Schopenhauer, un ideal inmutable para todos los tiempos y razas, un ejemplar eterno de las cosas ni un dechado inmortal, sino ideales concretos del

1 *La Filosofía de lo Inconsciente*, de Hartmann, ha sido traducida al francés por Nolen (dos tomos, 1876). Vid. tomo I, artículo V de la 2.ª parte.

hombre y de la mujer, del niño, del adolescente, del viejo, etc.; en suma, no un tipo determinado, sino una muchedumbre de tipos. Pero tampoco admite que los empíricos puedan dar un paso más allá de la concordancia de la belleza óptica ó acústica con las leyes de la realidad. Ni siquiera es posible afiliarle entre los discípulos de Herbart, aunque concede extraordinario valor á la forma, porque al mismo tiempo enseña que «las relaciones de la forma no son bellas sino en tanto que son expresión sensible y adecuada del fondo, y están determinadas y condicionadas por él.» *Toda forma bella responde á una idea:* la belleza formal no se concibe sin las relaciones lógicas é internas del contenido.

Hecha esta salvedad, Hartmann cree que los empíricos tienen razón cuando afirman que todo juicio estético depende de condiciones fisiológicas y psicológicas. Ellos son los verdaderos creadores de la ciencia de lo Bello, no los idealistas con sus hipótesis. Los platónicos sienten y comprenden la belleza, pero solamente los empíricos llegan á explicarla.

Así fluctúa Hartmann entre el idealismo y el empirismo, para decirnos finalmente que *lo Bello es creado y sentido por lo Inconsciente.* Lo Inconsciente hace penetrar un rayo de belleza en todo lo que existe; enciende la inspiración genial, y presente en todo, aunque invisible, dirige las resultantes de las fuerzas físicas á objetos determinados. En el hombre, la obra es exterior, y se realiza en materia externa; en la naturaleza, el

individuo es á un tiempo mármol y escultor. Pero una y otra categoría de belleza son diversos efectos de una misma causa: *lo Inconsciente*. La Belleza es aspiración universal del mundo animado y del inanimado. Hartmann enlaza y confunde con la actividad estética el instinto sexual, que considera como inclinación hacia el más perfecto de la especie.

Esta aspiración es, pues, universal é innata. Cada sér es tan bello como se lo permiten las condiciones á que están sujetas su vida y su movimiento. La belleza aparece siempre que es conciliable con la vida, aunque sea inútil, aunque no favorezca la concurrencia vital. Entendida así la belleza, es, como dijo Kant, una *finalidad sin fin*. Es la inteligencia victoriosa que descansa de su trabajo, manifestando de este modo la superioridad que tiene sobre las fuerzas ciegas de la materia.

Lo Inconsciente es la prudencia suprema, que corrige las faltas de la voluntad y se acomoda de buen grado á las necesidades de la voluntad consciente. Como lo Bello es obra de lo Absoluto (ó, lo que es lo mismo, de lo Inconsciente), no puede tener valor relativo; pero es cierto que se adapta á las leyes de la evolución, del progreso y del desarrollo orgánico. El ideal es tan vario como las manifestaciones de la inteligencia suprema, y aquí está la mayor divergencia entre Hartmann y Schopenhauer. Para Hartmann, nunca el juicio de lo bello es *a priori*, sino *a posteriori* y empírico.

Revelador de este ideal es el *genio*, que Hartmann, como Schopenhauer, distingue de la imaginación ó *fantasía* (poder de representarse objetos sensibles). El hombre de talento escoge y combina imágenes guiado por el juicio estético, elimina lo feo, congrega lo bello; pero no produce más que obras medianas y frías, porque le falta el soplo vivífico de lo *Inconsciente*, la inspiración superior y misteriosa, que tenemos que reconocer como un hecho, sin intentar explicarla. El *genio* recibe como don gratuito de los Dioses la concepción total, la creación orgánica y viva, tan viva como los organismos de la naturaleza, que deben asimismo su vida á lo Inconsciente. Sólo el arte que se convierte en naturaleza y en instinto es arte verdadero. No es inútil la reflexión al artista: debe preparar en su espíritu el terreno sobre el cual han de caer los gérmenes de lo Inconsciente, para desarrollarse en rica vegetación de formas vivas; debe reunir en su memoria gran cantidad de imágenes adecuadas á su arte, para que la idea (todavía sin forma) sugerida por *lo Inconsciente* encuentre los materiales de la forma que le conviene.

Hartmann define, pues, la obra artística como una «acción recíproca y constante de la actividad inconsciente y de la actividad consciente, una y otra igualmente indispensables para la realización del fin común.» Todo esto es doctrina *schellingiana* pura, lo mismo que el afirmar que el genio prescinde de las reglas, porque las lleva inmanentes en sí propio.

El placer estético, como todo placer (continúa Hartmann), está en relación objetiva con el dolor físico, pero no se confunde nunca con la impresión sensible, precisamente porque arranca de ella. Si las cualidades sensibles deben su origen inconsciente á la reacción inmediata del alma sobre la excitación nerviosa, la impresión estética tiene más bien su causa ignorada de la ciencia, *en una reacción del alma sobre las impresiones sensibles ya producidas*; es, por decirlo así, *una reacción de segundo grado*. Por eso el origen de la impresión sensible permanece, y quizá permanecerá eternamente para nosotros, envuelto en el más profundo misterio, al paso que el proceso generador de la impresión estética ha sido en gran parte reproducido bajo la forma discursiva del pensamiento consciente, y explicado, es decir, referido á concepto. La idea inconsciente determina el sentimiento del cual es objeto: es la intuición estética. Pero la reflexión puede aplicarse á la belleza realizada, discernir los elementos que andan mezclados en el alma del artista, hacer la enumeración y el inventario de las riquezas que contiene el genio, y aun determinar las condiciones de toda belleza, por más que el origen de esta aparición mágica sólo pueda atribuirse á un proceso de lo Inconsciente.

Hartmann ha bosquejado en varios escritos suyos una especie de poética dramática, muy pesimista, muy *determinista* y muy clásica, como era de esperar de un discípulo de Schopenhauer. Considera la tragedia como una apología del sui-

cidio, ó más bien como una exhortación directa á él. La tragedia conduce á la intuición de la necesidad en que á veces se halla el hombre de darse la muerte porque no pinta la vida como bella, apetecible y digna de ser vivida, sino que plantea el problema del mal, y nos da de él la única solución posible y definitiva, la única conciliación transcendental, es decir, la muerte del héroe... La creencia en la inmortalidad personal, la creencia en una vida futura, donde continúen los males de la presente, es de todo punto contraria á la índole de la tragedia, porque la deja sin solución. La tragedia tiene que ser panteísta y pesimista por naturaleza. Toda ella es una predicación del suicidio individual y colectivo; un poema escrito para mostrar que la existencia es cosa detestable, y este mundo el peor de los mundos posibles.» Para hacer justicia de tales aberraciones (despojadas en Hartmann de la gracia humorística con que las viste Schopenhauer), basta citarlas.

En lo tocante á la estructura del drama, la teoría de Hartmann es mucho más racional; pero adolece, como queda indicado, de excesivo rigorismo clásico. En obsequio á la *unidad* y *concentración de interés*, rechaza las *crónicas dramáticas*, cuya unidad es puramente épica, y también las representaciones triviales de la vida común (v. gr., las de Kotzbue é Iffland). No es dramático sino lo que *puede traducirse exteriormente en acto visible:* por falta de esta condición no interesa en la escena el *Tasso* de Goethe. Toda obra dramática debe ser propia para ponerse en

las tablas, no excediendo, por lo tanto, de cierta extensión, prestándose á divisiones cómodas y creciendo el interés hasta la catástrofe. Debe ser capaz de conmover desde un punto de vista universal y humano. No ha de fundarse en meras preocupaciones nacionales, contrarias al sentir general de la humanidad, ni someterse á la historia de un modo tan servil que, sacada la materia poética de aquel cuadro histórico, no pueda acomodarse igualmente á otro. Finalmente, debe ser sencilla. Por no serlo, el arte de Shakaspeare queda inferior al de los griegos. La fuerza está en la concentración. Todo lo que no sirva para la acción ó para el carácter, debe ser rigurosamente proscrito. Hartmann llega á mirar con simpatía las unidades de lugar y de tiempo, por lo que contribuyen á la simplicidad y al orden. Los caracteres han de ser causa eficiente de los actos, porque la acción sin caracteres sólo despierta un interés de mera curiosidad intelectual, como el de una partida de ajedrez. Pero el carácter no se manifiesta dramáticamente sino por la acción. La raza germánica, al decir de Hartmann, que se fija principalmente en Shakespeare, propende á la pintura de caracteres; la raza latina prefiere el interés de la intriga, y sólo compite con su rival en la creación de tipos cómicos.

Consiste, pues, la perfección del drama en representar un carácter en su *werden*, esto es, en el desarrollo de todas las aptitudes y consecuencias posibles que contiene en germen. Puede suceder, por tanto, que un carácter aparezca ló-

gicamente al fin de la obra distinto de lo que fué al principio, de lo cual tenemos ejemplos en Edipo, Hamlet y Fausto. Pero el interés del drama se cifra siempre en este desarrollo del carácter, nunca en una serie de acontecimientos exteriores *(epopeya)* ni en una serie de tiradas líricas.

Hartmann concede poca importancia á la cuestión de si conviene escribir el drama en verso ó en prosa; pero exige de todos modos que el estilo sea sencillo y sobrio, y que no pretenda brillar por sí mismo, sino esclarecer el pensamiento. El drama produce mucho mayor efecto cuando los personajes son ingenuos y no tienen conciencia muy clara de su estado interior. Por eso no debe abusarse de los monólogos.

Hartmann detesta el drama sentimental, y se muestra muy poco tolerante con el romanticismo de Víctor Hugo, ni con el empleo dramático de lo *horrible*, que considera desmoralizador porque favorece los instintos de crueldad. Tampoco transige con lo maravilloso, so pretexto de que no creemos en él y de que el drama no debe invadir los términos de la leyenda.

El autor confirma, interpretándola á su manera, una opinión de Lessing sobre la purificación de las pasiones dramáticas. El terror y la compasión separados son impotentes para producir el efecto trágico; pero lo consiguen unidos. Deben rechazarse, pues, los géneros absurdos que nacen de esta separación, tales como el melodrama y la comedia lacrimosa. La compasión, como placer que se siente por verse libre del mal *(Suave mari*

magno...), es un sentimiento egoísta, antipático é indigno del arte; y la compasión, como dolor, es un absurdo, porque nadie busca el dolor voluntariamente. Tampoco puede admitirse que la tragedia sea una lección moral directa, cosa de todo punto contraria al desinterés del goce estético. Sin embargo, hemos visto que Hartmann saca de la tragedia una ética pesimista, y, además, en consideraciones puramente morales están basados la mayor parte de los reparos algo pueriles que hace al *Romeo y Julieta* de Shakespeare, acusado por él de haber descrito, *no la profundidad del amor germánico*, sino el amor italiano, ligero, sensual y ardiente 1.

Las concepciones de Herbart, de Schopenhauer y de Hartmann, han ejercido evidente influjo hasta en filósofos cristianos como Frohschammer,

1 Sobre la estética de Hartmann hay un artículo de Séailles en la *Revue Philosophique.*

Citaremos rápidamente otros estéticos alemanes cuyas obras no han llegado á nuestro conocimiento:

Th. Sträter *(Estudios sobre la historia de la Estética:* Roma, 1860).—Th. Vogt (*Forma y fondo de la Estética*: 1869).—Horwicz *(Bosquejo de un sistema de Estética:* 1869) —J. J Wagner *(Estética)*.—Seidel *(Ciencia de la naturaleza de lo bello.—Charinomos, ó teoría de las bellas artes)*.—Kuno Fischer *(Diótima, ó la idea de lo Bello:* 1849).

Entre las muchas publicaciones útiles para la historia de las bellas artes, pero escritas con criterio más bien arqueológico que estético, sería grave falta omitir los concienzudos y eruditos estudios de Franz Kugler *(Manual de la Historia del Arte)*, los de Waagen sobre los artistas de Inglaterra y Fran-

autor de un extraño libro sobre las *Mónadas y la Imaginación como principio cósmico.* Frohschammer llama *imaginación* á lo que Schopenhauer *voluntad*, y su cosmogonía (que por lo demás admite el principio de creación) puede calificarse de *cosmogonía estética*, puesto que está basada totalmente en la inmanencia de la Imaginación en el *cosmos*, como principio organizador y progresivo.

Sea cualquiera el valor de estas tentativas aisladas, el ciclo de la metafísica parece por ahora cerrado con Hartmann y su doctrina de lo Inconsciente. Ha pasado el tiempo de los jefes de escuela, y ninguno de los rarísimos que aparecen puede pretender una dominación que no sea muy efímera. Las consecuencias del hegelianismo, el mayor esfuerzo metafísico de nuestro siglo, quedan y se disciernen en toda la ciencia alemana, aun

cia, la *Historia de la Arquitectura* de Wilhelm Lübke, las *Kunstlerbriefe* de Guhl, los trabajos y lecciones de Kiss, la monumental publicación de las pinturas de Pompeya, Herculano y Stabia hecha desde 1828 á 1858 por el Dr. Guillermo Zahn, etc. Entre los manuales del arte antiguo, debe citarse con especial elogio el de Otfried Müller, sobre todo en la edición de 1852, corregida y aumentada por Stark. La traducción francesa de Nicard, 1842 está más anticuada. Corren también con grande alabanza la *Historia de los artistas griegos* de Brünn, la *Historia de la plástica griega* de Overbeck y su *Mitología del Arte*, sin contar innumerables monografías y revistas tan importantes como el *Anuario para la ciencia del arte (Jahrbücher für Kunst wissenschaft)* del Dr. A. de Zahn, y la *Zeischrift für bildende Kunst* del mismo.

en los que más rechazan tal filiación; pero el hegelianismo, como sistema, ha dejado de existir años hace. La moral del pesimismo, ó más bien la parte crítica y negativa que entraña su moral, influye en Alemania, aunque mucho menos que en los países eslavos, donde la favorece el malestar social y el genio de la raza; pero la metafísica del pesimismo, hondamente quebrantada por los aditamentos y retoques que en él hizo Hartmann, pasa más bien por objeto de ociosa especulación que por materia de verdadero estudio. Por un lado la ausencia de metafísicos de primer orden, y por otro el prodigioso desarrollo de los estudios críticos y de las ciencias históricas, verdadera gloria de la Alemania moderna, hace que muchos estudien la filosofía como una especie de literatura, como un objeto de investigación histórica y de curiosidad erudita, ni más ni menos que la filología y la arqueología, ciencias que hoy reinan en aquellas Universidades con imperio casi despótico. Con esta forma, la más elevada y noble del positivismo, alterna el otro positivismo de las escuelas experimentales, cuya expresión alemana, en lo tocante á los estudios filosóficos, son la *psico-física* y la *psico-matemática*. El laboratorio de Wundt ha reemplazado á la cátedra de Schelling, y hoy se comenta la ley de Fechner con el mismo calor que hace cuarenta años las evoluciones de lo absoluto. En suma: el realismo, el pesimismo, el positivismo, el materialismo, el empirismo en todas sus formas, el criticismo y el escepticismo, han contribuído juntos y aislados

á difundir en la atmósfera de las Universidades alemanas un marcadísimo desdén hacia la filosofía pura. Los excesos del idealismo no podían menos de traer esta reacción, que desgraciadamente ha ido tan lejos, que está solicitando ya otra en sentido contrario. Lo particular, lo individual, lo infinitamente pequeño, lo accidental y fortuito, se ha sobrepuesto en tales términos á lo general, á lo transcendental y á lo absoluto; ha llegado á tal extremo el desmenuzamiento del trabajo intelectual; han triunfado de tal modo las *monografías* sobre la síntesis, que, en vez de la luz, comienza á producirse el caos, á fuerza de amontonar sin término, y á veces sin plan, hechos, detalles, observaciones y experiencias. Por otra parte, como este género de trabajo no está de ningún modo vedado á las medianías, ni exige grandes dotes intelectuales, sino un enorme poder de paciencia, de atención, de orden y de memoria, las medianías han triunfado de tal modo, que pasan hoy por glorias de Alemania, y absorben la atención pública (antes concedida sólo á los sublimes metafísicos y á los poetas excelsos), los copistas de inscripciones, los amontonadores de variantes, los naturalistas al pormenor, los gramáticos que estudian las formas de la conjugación en tal ó cual dialecto desconocido, y á este tenor otra infinidad de *trabajadores* útiles, laboriosísimos, estimables, pero que no pasan ni pueden pasar de la categoría de trabajadores, sin literatura, sin filosofía y sin estilo.

Por efecto de esta tendencia general y absor-

bente, van siendo cada vez menos frecuentes en Alemania los trabajos de estética pura, aunque todavía los que salen de aquellas prensas exceden mucho en cantidad á los que producen las demás naciones de Europa juntas. Lo que abunda de un modo extraordinario son las historias del arte y de la literatura de todos los pueblos conocidos, los manuales de arqueología, las tesis y disertaciones sobre tal ó cual manifestación artística, sobre tal ó cual elemento del problema estético.

El fenómeno más digno de tenerse en cuenta en esta Estética alemana novísima, son, sin duda, las teorías relativas á la Música, que era hasta hoy la más descuidada de todas las artes bajo el aspecto teórico. Dos direcciones principales y opuestas se han manifestado en este punto. La escuela de Herbart, y las que de ella más ó menos directamente proceden, han intentado construir una verdadera *teoría científica* de la Música, y han tratado de ella desde un punto de vista que pudiéramos llamar *fisiológico*. Por el contrario, la llamada escuela *del porvenir*, ó doctrina de la *melodía infinita*, se ha lanzado en todos los desenfrenos de la estética más *idealista*, archi-romántica y teosófica.

Entre los estéticos musicales de la escuela *realista*, merece singular consideración Eduardo Hanslick, autor de un notable libro sobre *la Belleza en la Música* [1], que obtuvo extraordinarios

1 *Von Musicalisch Schonen*: 3.ª ed., 1865; 4.ª, 1876. La traducción castellana se citará en su lugar propio.

elogios de parte de hombres tales como Vischer, Strauss, Lotze, Lazarus y Helmholtz. El pensamiento del libro de Hanslick se reduce á esto: hasta la hora presente, la Música ha sido considerada como *arte de sentimiento:* yo no niego que la Música despierte y excite sentimientos; pero creo que la obra musical, en la sola relación de los sonidos, posee ya un valor estético, independiente del sentimiento.

«Para que el estudio de lo bello (dice Hanslick) no conduzca á una pura ilusión, es necesario que se aproxime al método científico natural, y atienda á la parte *objetiva*, sin encerrarse en el sentimiento, que sólo puede servir de base á una estética subjetiva... Todo arte es digno de ser estudiado en su valor técnico propio, sin sujeción á una obscura metafísica de lo bello.»

Hanslick empieza por afirmar, como todos los herbartistas, que «la belleza no se propone nada, porque *no es más que una forma*, y los sentimientos que excita nada tienen que ver con la belleza considerada en sí misma. Lo bello es y será eternamente bello, aunque no despierte emoción alguna. No hay, pues, fin ni propósito alguno en la Música. La facultad estética no es el sentimiento, sino la imaginación, es decir, la contemplación pura. Todo lo que sea ajeno de esta pura contemplación, pertenece al dominio de la psicología, no al de la Estética.» La belleza no puede juzgarse por el efecto incierto y variable que en nosotros produce: esto sería razonar de lo condicionado á lo incondicionado, y juzgar de las

piezas musicales por los títulos disparatados que suelen llevar y que tienen un valor puramente convencional.

Además, la expresión del sentimiento *determinado* cae fuera de los límites y recursos de la Música. Si la Música no expresa ideas por su carácter definido y concreto, tampoco puede expresar sentimientos, porque el sentimiento tiene no menor determinación que la idea, y no puede separarse artificialmente de ella. Los pensamientos que expresa el compositor son pensamientos musicales. Lo único que del sentimiento puede expresar la Música es su *carácter dinámico*, lento ó vivo, suave ó fuerte. Pero el *dinamismo* es un atributo del sentimiento, no es el sentimiento mismo. «La Música no expresa el amor, sino un movimiento que puede producirse cuando se siente amor ó una impresión análoga.» El *amor* es una idea abstracta, inasequible á toda combinación de sonidos. Si creemos otra cosa es porque damos á los sonidos, lo mismo que á los colores, un valor *simbólico (simbolismo de las tonalidades*, en Schubert). En la música vocal somos víctimas de una ilusión producida por las palabras, únicas que contienen el sentimiento. Más bien expresa la Música los fenómenos exteriores (cuando están sometidos á la ley del movimiento), que su impresión en el alma. Las percepciones auditivas sustituyen á veces á las percepciones ópticas; nunca sustituyen al sentimiento.

De esta confusión entre las diversas artes nace la inferioridad estética de la ópera, que real-

mente no es una combinación, sino un conflicto perpetuo entre la Música y la Poesía; y nace también la inferioridad del baile, que pierde de su belleza plástica y rítmica cuando gana en interés dramático. «La ópera es de todo punto imposible, si el principio musical no domina en ella con absoluto imperio.»

¿Cuál es, pues, según Hanslick, la belleza propia y específica de la Música? La que depende únicamente de los sonidos y de sus combinaciones artísticas; la que tiene por elemento primordial la *eufonía*, por esencia el *ritmo*. *El mundo de las formas sonoras y movibles* es el mundo de las ideas musicales, que Hanslick compara con los caprichosos arabescos, con las imágenes del kaleidoscopio. «La Música es un *kaleidoscopio sonoro.*» Debe ser comprendida y apreciada como música y en sí propia. Hay ciertamente en la Música un elemento racional; pero es el que se deriva de cierta concordancia fundamental, de cierta afinidad secreta, establecida por la naturaleza entre la organización del hombre y los fenómenos sonoros.

Por consiguiente, la teoría filosófica de la Música se reduce á investigar la naturaleza de cada elemento musical por sí solo, determinar su relación con ciertas impresiones, y reducir á categorías estéticas generales los resultados obtenidos. Para Hanslick, la Música es una ciencia tan experimental y positiva como la Física ó la Química. Hanslick expresa todavía de un modo más ingenuo su concepto fisiológico de la Música cuan-

do nos dice, en son de alabarla, que «es superior á las demás artes, *por la acción directa que ejerce sobre nuestros nervios, y por ser más considerable en ella el elemento material y sensual que en la pintura y en la poesía.*» No obstante, Hanslick, por una contradicción singular, se empeña en distinguir á toda costa entre el elemento que él llama *patológico*, y el elemento *estético* de la pura contemplación musical. Pero el dilema es ineludible: ó esa contemplación es puramente intelectual, ó se dirige á la sensación (ya que no al sentimiento), y entonces puede y debe llamarse *fisiológica.* Hanslick no resuelve este dilema, y fluctúa siempre entre el *placer intelectual*, el placer (si así puede llamarse) que resulta de ver en acción la habilidad técnica, placer reservado naturalmente á muy pocos, y la conmoción nerviosa, que es patrimonio de muchos. Esta contradicción interna envuelve la ruína de su sistema, nacido de cierta vanidad estrecha de músico ó de *dilettante científico*, y de una consideración superficial é incompleta del juego de las facultades humanas, que nunca trabajan aisladas, sino en relación más ó menos armónica, por lo cual no es posible en ningún acto psicológico separar en absoluto el sentimiento de la inteligencia, ni ésta del esfuerzo de la voluntad. El mismo Hanslick viene á confesar, en las últimas páginas de su libro (destruyendo así toda la argumentación de él), que «por las venas del cuerpo musical circulan, como sangre generosa, pensamientos y sentimientos que no son el cuerpo mismo, ni aun están visibles

en él, pero que le prestan vida y movimiento.» Todo ello está muy bella y poéticamente dicho; pero si la vida de la Música depende de la idea y del sentimiento, ¿á qué se reduce la tesis de Hanslick sino á un ejercicio dialéctico, y á un *excursus* muy ingenioso, que persuade y halaga, pero no convence? Poco nos importa que se afirme que «el compositor crea y produce exclusivamente música, sin ningún asunto ni realidad moral ni física,» cuando dos líneas antes se nos ha dicho que «el compositor piensa y crea *poéticamente.*» Pues bien: en la poesía y en el modo de concebir poético, va envuelta esa misma realidad, que no es precisamente moral ni tampoco física, sino realidad esencial ó *ideal*, y fondo común de todas las artes. La técnica musical puede y debe ser independiente; pero la estética musical no puede aspirar á semejente autonomía, sin perder su carácter de estética, sin caer hacia el lado intelectual ó hacia el lado fisiológico, sin emanciparse de la teoría general del arte y de la Metafísica de lo Bello. Buena y legítima y necesaria era la reivindicación de la *forma;* pero los *herbartistas* la han llevado tan lejos, que, más que una Estética, amenazan darnos un conjunto de *estéticas*, regidas cantonalmente, con arbitraria ruptura de los lazos naturales que ligan las bellas artes entre sí, y todas ellas con el espíritu humano, que las siente y las produce.

La aparición de una teoría como la de Hanslick no se comprendería si no tuviésemos muy en

cuenta los maravillosos trabajos verificados en estos últimos años por H. Helmholtz sobre la naturaleza del sonido, su carácter compuesto, su propagación, intensidad y elevación, el análisis del timbre, las propiedades armónicas de los instrumentos y la formación de las *gammas*. Para exponer claramente los descubrimientos de Helmholtz, consignados en su grande obra *Teoría fisiológica de la Música* [1], sería necesario un curso preliminar de Acústica, que no tenemos autoridad ni ciencia para dar. Por otra parte, los trabajos de Helmholtz, aunque sean preparación necesaria para la Estética musical, no pertenecen en sí mismos á la Estética, sino á la Física. La Estética empieza donde acaba la teoría acústica; y el mismo Hanslick, uno de los más fervientes ad-

1 *Die Lehre von der Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik* Estudio sobre las *impresiones sonoras como fundamento fisiológico de la teoría de la Música* Véase además el libro de P. Blaserna, profesor de la Universidad de Roma, acerca de *El Sonido y la Música*, seguido de un nuevo estudio de Helmholtz sobre las *causas fisiológicas de la armonía musical* (París 1886: *Biblioteca Internacional Científica* de Germer Baillière).

En la misma *Biblioteca* se han publicado los *Principios Científicos de las Bellas Artes* (ensayos y fragmentos de teoría), por E Brücke profesor en la Universidad de Viena, seguidos de las importantes conferencias de Helmholtz sobre *La Óptica y la Pintura* (Paris 1885) Su obra más extensa sobre el mismo asunto *Óptica Fisiológica*) ha sido traducida al francés por Javal y Klein.

Hay una exposición popular y rápida de los descubrimien-

miradores y secuaces de Helmholtz, así lo reconoce y confiesa. Esta distinción es esencial, aunque la olviden á menudo los positivistas, que suelen caer, como todas las escuelas empíricas, en el paralogismo. *post hoc, ergo propter hoc.* Es evidente que sin las condiciones fisiológicas descubiertas ó reconocidas por Helmholtz, no hay Música posible; pero es punto de no menor evidencia que no bastan esas condiciones para explicar, no ya una sinfonía de Beethoven, sino la melodía más insignificante. El *quid divinum* de la Música permanece tan ignorado antes como después de los descubrimientos del gran físico de Heidelberg. A nadie que se ocupe en la teoría de la Música es lícito ignorarlos; pero ¿no ha ido Helmholtz demasiado lejos cuando, apoyándose en sus experimentos, ha querido producir una revolución en la Música, abandonando los temperamentos y volviendo al sistema de las consonancias puras?

La verdadera gloria de Helmholtz no está en esta tentativa, por lo menos aventurada, sino en

tos de Helmholtz en los dos librillos de A. Laugel, *La Voix, l'Oreille et la Musique* (1867), y *L'Optique et les Arts* (1869), pertenecientes ambos á la bibliotequita de *Philosophie Contemporaine.*

Al mismo orden de ideas pertenece el breve pero substancioso tratado de S. Stricker, profesor de Viena, *Sobre el lenguaje y la Música*, traducido al francés por Federico Schwiedland, y publicado en la misma biblioteca últimamente citada (1885).

su análisis de las vibraciones sonoras; en los instrumentos que ha inventado para descomponer el sonido más complexo, y para determinar numéricamente sus elementos; en el análisis fisiológico de la percepción sonora; en haber demostrado que «*el timbre musical* resulta de una *fusión de notas agudas*, más ó menos numerosas, más ó menos intensas, con un sonido fundamental;» demostración que, aplicada á los instrumentos, le ha servido de base para fijar con precisión el respectivo valor armónico de cada uno; en el estudio de la voz humana, considerada como instrumento, estudio hoy mucho más accesible que antes, gracias al *laryngoscopio*, que permite observar las vibraciones que acompañan á la palabra; en la aplicación de la doctrina del *timbre* á la teoría de las *vocales*, y la reproducción artificial y *sintética* de ellas en el llamado *piano de Helmholtz;* en el estudio, á un tiempo anatómico y musical, del órgano del oído. Hay aquí un mundo nuevo y que promete extraordinarias riquezas; pero nunca sus límites, por mucho que los extendamos, llegarán á confundirse con los de la Estética. Así como el análisis filológico de la palabra nunca podrá sustituir á la teoría de la literatura; así como la prosodia nunca nos dará el secreto de la poesía; así como la perspectiva y la teoría de los colores no nos dan la menor luz sobre la *concepción* pictórica, aunque sean indispensables para el estudio de sus procedimientos, así también el alma de la Música se resistirá eternamente á todos los *resonadores* y á todas las

sirenas de Helmholtz, y á cuantos en adelante se inventen ó perfeccionen.

Mientras la novísima psicología fisiológica se empeñaba de este modo, que, por lo menos, ha de calificarse de temerario y prematuro, en llevar á su dominio la teoría del arte, una inmensa revolución, á un tiempo literaria y musical, se producía en los dominios de la estética dramática, por el impulso de Ricardo Wagner, extrañísimo personaje, que no podrá ser rectamente juzgado hasta que el tiempo, gran depurador de las cosas, haya separado de su reforma la parte de estrépito y de charlatanismo Para juzgar la parte musical de la reforma de Wagner, reconocemos desde luego nuestra absoluta incompetencia: la parte literaria nos agrada, y su principio general nos parece inatacable; en realidad, apenas ha sido atacado. Es independiente del sistema, como lo prueba el hecho de haber sido expuesta y defendida la misma idea, cien años hace, por un partidario tan fervoroso de la música italiana como nuestro P. Arteaga. Convertir el *libretto* en verdadera obra literaria, darle la misma ó mayor importancia que al texto musical, levantarle de la mísera postración en que había caído, escoger argumentos que por su enlace con las tradiciones y mitos nacionales, por su carácter leyendario y fantástico, se muevan en las regiones de un idealismo vaporoso, verdadera atmósfera del drama musical, sin perder por eso el sello de realidad y de vida que exige toda composición escénica, es lo que Wagner ha defendido, y lo que él

mismo, verdadero é inspiradísimo poeta, quizá poeta antes que músico, aunque domine con más perfección las formas musicales, ha ejecutado con la mayor brillantez y la más honda penetración del espíritu de su raza, en esas obras, á un tiempo tan líricas y tan teatrales, donde el romanticismo alemán ha renacido con inmenso brillo: *Tannhäusser* y *Lohengrin*, *Tristán é Isolda*, *Parsifal* y *El anillo de los Niebelungen*, asuntos todos de los más bellos y de los más felices que ofrecen á una la epopeya germánica y el ciclo bretón trasplantado á Alemania por los Wolfram de Eschembach y los Gotfriedos de Strasburgo.

Lo mismo las teorías poéticas que las teorías musicales de Wagner, han sido expuestas por él en numerosos escritos de polémica, especialmente en los titulados *El Arte y la Revolución*, *La obra de arte del porvenir*, *Ópera y Drama* (que es una verdadera estética, bastante voluminosa, dividida en tres partes), y con más brevedad, en una carta escrita en lengua francesa á Federico Villot, y publicada en París, 1860, al frente de una traducción de algunos de sus poemas [1].

Recoger en el lecho del drama musical el rico torrente de la música alemana, tal como le pro-

1 De las obras (literarias, se entiende) de Ricardo Wagner hay edición completa en nueve tomos, publicados por el editor Fritzsch, de Leipzig (*Gesammelte Schriften und Dichtungen*). Contiene los libretos y los escritos de preceptiva mu-

dujo Beethoven; arrancar la ópera de la frivolidad en que vegetaba, y convertirla en expresión «de lo más profundo y más grande que el espíritu humano puede concebir;» restablecer *las relaciones ideales del teatro y de la vida pública*, como en la antigua Atenas; poner término á la funesta separación de las diversas ramas del arte, y hacerlas concurrir juntas á la noble empresa de educar á la humanidad en sus fines más elevados; crear, mediante esa unión, un arte *de alcance ilimitado*, que subsane las limitaciones recíprocas de las diversas artes (que es lo que Wagner llamó *arte del porvenir*, y de ningún modo su propia música); corregir los vicios radicales de la ópera mediante una cooperación activa y seria del poeta, creando poesía que fuese verdaderamente música, sobre una materia ideal, mítica ó leyendaria, emancipada de todo lo convencional y abstracto; fundir esta poesía con la *infinita potencia* de la Música, hasta que, finalmente, *se*

sical y literaria, que son innumerables. En los tomos tercero y cuarto está el tratado de la *Ópera* y del *Drama*.

La bibliografía *wagneriana* y *antiwagneriana* es ya copiosísima, y lleva trazas de hacerse interminable. El lector que no tenga mucho tiempo que emplear en estas cuestiones, ni quiera internarse en el estudio de las obras de Stahr, Listz, Horawitz, Nietzsche, Glasenapp, Schuré, etc , encontrará un buen resumen castellano, hecho con espíritu de sistema, pero con perfecto conocimiento de causa, en el libro de mi malogrado amigo Joaquín Marsillach (*Ricardo Wagner*....: Barcelona, 1878).

resuelva en ella, ó á lo menos hasta que se compenetren ambas artes tan estrecha é íntimamente que produzcan una *impresión única* é irresistible que, empezando por sumergir el espíritu en una especie de ensueño, acabe por llevarle á la plena y clara visión del encadenamiento de los fenómenos del mundo y de las profundidades y misterios del alma; *prefigurar* en el poema la misma forma musical, con su riqueza inagotable de desarrollos; hacer de la *ópera*, no una colección de melodías inconexas y de trozos aislados de grande efecto, sino una obra seriamente artística, que reclame igual atención en todas sus partes; establecer entre la poesía y la música una relación algo semejante á la que tuvo (según Wagner) la primitiva sinfonía con la forma ideal de la danza; ampliar el poder de la Música, asentando sus pies en el terreno firme de la acción dramática, para lanzarse luego por los espacios de la *melodía infinita;* hacer de la orquesta, no un simple acompañamiento, sino una especie de coro ideal análogo al de la tragedia antigua, pero todavía más interesado que él en la acción, suprimiendo en cambio el coro actual por embarazoso y superfluo: tales son, si no los hemos entendido mal, los principales cánones de la estética *wagneriana,* desarrollada por su autor con sin igual insistencia, atacada y defendida por otros con encarnizamiento, pero de la cual nadie negará que, tal como es (elevada y profunda aun en lo quimérico), constituye el más inesperado y transcendental acontecimiento artístico de nuestros tiem-

pos, y corona dignamente el ciclo ó edad heróica de la Estética alemana, que comienza en Lessing, ó más bien en Kant, y de la cual sería aventurado afirmar que ha dado ya todos sus frutos y consecuencias posibles.





ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.

Reseña histórica del desarrollo de las doctrinas estéticas durante el siglo XIX.



Este libro se acabó de imprimir
en Madrid, en casa de la
Viuda é hijos de Tello,
el día 11 de Octubre
del año de
1907



COLECCIÓN

DE

ESCRITORES CASTELLANOS

TOMOS PUBLICADOS

1.ª—*Romancero espiritual* del Maestro Valdivielso, con retrato del autor grabado por Galbán, y un prólogo del Rdo. P. Mir, de la Real Academia Española. (Agotados los ejemplares de 4 pesetas, los hay de lujo de 6 en adelante.)

2.ª—Obras d D. Adelardo López de Ayala: tomo I.—*Teatro:* tomo I, con retrato del autor grabado por Maura, y una advertencia de D. Manuel Tamayo y Baus.—Contiene: *Un hombre de Estado.—Los dos Guzmanes.—Guerra á muerte.*—5 pesetas.

3.ª—Obras de Andrés Bello: tomo I.—*Poesías*, con retrato del autor grabado por Maura, y un estudio biográfico y crítico de D. Miguel Antonio Caro.—Contiene todos sus versos ya publicados, y algunos inéditos. (Agotada la edición de 4 pesetas, hay ejemplares de lujo de 6 en adelante.)

4.ª—Obras de D. A. L. de Ayala: tomo II.—*Teatro:* tomo II.—Contiene: *El tejado de vidrio.—El Conde de Castralla.*—4 pesetas.

5.ª—Obras de D. Marcelino Menéndez y Pelayo: tomo I.—*Odas, epístolas y tragedias*, con retrato del autor grabado por Maura, y un prólogo de D. Juan Valera.—4 pesetas.

6.ª—Obras de D. Serafín Estébanez Calderón (*El Solitario*): tomo I. —*Escenas andaluzas.*—4 pesetas.

7.ª—Obras de D. A. L. de Ayala: tomo III.—*Teatro:* tomo III.—Contiene: *Consuelo.—Los Comuneros.*—4 pesetas.

8.ª—Obras de D. Antonio Cánovas del Castillo: tomo I.—*El Solitario y su tiempo:* tomo I.—Biografía de D. Serafín Estébanez Calderón y crítica de sus obras, con retrato del mismo, grabado por Maura.—4 pesetas.

9.ª—Obras de D. A. Cánovas del Castillo: tomo II.—*El Solitario y su tiempo:* tomo II y último.—4 pesetas.

10.—Obras de D. M. Menéndez y Pelayo: tomo II.—*Historia de las ideas estéticas en España:* tomo I. Segunda edición.—5 pesetas.

10 bis.—Obras de D. M. Menéndez y Pelayo: tomo III.—*Historia de las ideas estéticas en España:* tomo II. Segunda edición.—5 pesetas.

11.—Obras de A. Bello: tomo II.—*Principios de Derecho internacional*, con notas de D. Carlos Martínez Silva: tomo I.—Estado de paz. —4 pesetas.

12.—Obras de A. Bello: tomo III.—*Principios de Derecho internacional*, con notas de D. Carlos Martínez Silva: tomo II y último.—Estado de guerra.—4 pesetas.

13.—Obras de D. A. L. de Ayala: tomo IV.—*Teatro*: tomo IV.—Contiene: *Rioja.—La estrella de Madrid.—La mejor corona.*—4 pesetas.

14.—*Voces del alma:* poesías de D. José Velarde.—4 pesetas.

15.—Obras de D. M. Menéndez y Pelayo: tomo IV.—*Estudios de crítica literaria.*—Primera serie, 2.ª edición.—Contiene: La poesía mística.—La Historia como obra artística.—San Isidoro.—Rodrigo Caro.—Martínez de la Rosa.—Núñez de Arce.—4 pesetas.

16.—Obras de D. Manuel Cañete: tomo I, con retrato del autor grabado por Maura.—*Escritores españoles é hispano-americanos.*—Contiene: El Duque de Rivas.—D. José Joaquín de Olmedo.—4 pesetas.

17.—Obras de D. A. Cánovas del Castillo: tomo III.—*Problemas contemporáneos:* tomo I, con retrato del autor grabado por Maura.—Contiene: El Ateneo en sus relaciones con la cultura española: las transformaciones europeas en 1870: cuestión de Roma bajo su aspecto universal: la guerra franco-prusiana y la supremacía germánica: epílogo.—El pesimismo y el optimismo: concepto é importancia de la teodicea popular: el Estado en sí mismo y en sus relaciones con los derechos individuales y corporativos: las formas políticas en general. —El problema religioso y sus relaciones con el político: el problema religioso y la economía política: la economía política, el socialismo y el cristianismo: errores modernos sobre el concepto de Humanidad y de Estado: ineficacia de las soluciones para los problemas sociales: el cristianismo y el problema social: el naturalismo y el socialismo científico: la moral indiferente y la moral cristiana: el cristianismo como fundamento del orden social: lo sobrenatural y el ateísmo científico: importancia de los problemas contemporáneos.—La libertad y el progreso.—Los arbitristas.—Otro precursor de Malthus.—La Internacional.—5 pesetas.

18.—OBRAS DE D. A. CÁNOVAS DEL CASTILLO: tomo IV.—*Problemas contemporáneos:* tomo II.—Contiene: Estado actual de la investigación filosófica: diferencias entre la nacionalidad y la raza: el concepto de nación en la Historia: el concepto de nación sin distinguirlo del de patria.—Los maestros que más han enriquecido desde la cátedra del Ateneo la cultura española.—La sociología moderna.—Ateneístas ilustres: Moreno Nieto, Revilla.—Los oradores griegos y latinos.—Centenario de Sebastián del Cano.—Congreso geográfico de Madrid.—Ideas sobre el libre-cambio.—5 pesetas.

19.—OBRAS DE D. M. MENÉNDEZ Y PELAYO: tomo V.—*Historia de las ideas estéticas en España:* tomo III, segunda edición (siglos XVI y XVII).—5 pesetas.

20.—OBRAS DE D. M. MENÉNDEZ Y PELAYO: tomo VI.—*Historia de las ideas estéticas en España:* tomo IV, segunda edición (siglos XVI y XVII).—5 pesetas.

21.—OBRAS DE D. M. MENÉNDEZ Y PELAYO: tomo VII.—*Calderón y su teatro.*—Contiene: Calderón y sus críticos.—El hombre, la época y el arte.—Autos sacramentales.—Dramas religiosos.—Dramas filosóficos.—Dramas trágicos.—Comedias de capa y espada y géneros inferiores.—Resumen y síntesis.—4 pesetas.

22.—OBRAS DE D. VICENTE DE LA FUENTE: tomo I.—*Estudios críticos sobre la Historia y el Derecho de Aragón:* primera serie, con retrato del autor grabado por Maura.—Contiene: Sancho el Mayor.—El Ebro por frontera.—Matrimonio de Alfonso el Batallador.—Las Hervencias de Avila.—Fuero de Molina de Aragón.—Aventuras de Zafadola.—Panteones de los Reyes de Aragón.—4 pesetas.

23.—OBRAS DE D. A. L. DE AYALA: tomo V.—*Teatro:* tomo V.—Contiene: *El tanto por ciento.*—*El agente de matrimonios.*—4 pesetas.

24.—*Estudios gramaticales.* Introducción á las obras filológicas de Don Andrés Bello, por D. Marco Fidel Suárez, con una advertencia y noticia bibliográfica por D. Miguel Antonio Caro.—5 pesetas.

25.—*Poesías de D. José Eusebio Caro*, precedidas de recuerdos necrológicos por D. Pedro Fernández de Madrid y D. José Joaquín Ortiz, con notas y apéndices, y retrato del autor grabado por Maura.—4 pesetas.

26.—OBRAS DE D. A. L. DE AYALA: tomo VI.—*Teatro:* tomo VI.—Contiene: *Castigo y perdón* (inédita).—*El nuevo Don Juan.*—4 pesetas.

27.—OBRAS DE D. M. MENÉNDEZ Y PELAYO: tomo VIII.—*Horacio en España.*—*Solaces bibliográficos*, segunda edición refundida: tomo I.—Contiene: Traductores de Horacio.—Comentadores.—5 pesetas.

28.—OBRAS DE D. M. CAÑETE: tomo II.—*Teatro español del siglo XVI.*

—*Estudios histórico-literarios.*—Contiene: Lucas Fernández.—Micael de Carvajal.—Jaime Ferruz.—El Maestro Alonso de Torres.—Francisco de las Cuevas.—4 pesetas.

29.—OBRAS DE D. S. ESTEBANEZ CALDERÓN (*El Solitario*): tomo II.—*De la conquista y pérdida de Portugal:* tomo I.—4 pesetas.

30.—*Las ruinas de Poblet*, por D. Víctor Balaguer, con un prólogo de D. Manuel Cañete.—4 pesetas.

31.—OBRAS DE D. S. ESTEBANEZ CALDERÓN (*El Solitario*): tomo III.—*De la conquista y pérdida de Portugal:* tomo II y último.—4 pesetas.

32.—OBRAS DE D. A. L. DE AYALA: tomo VII y último —*Poesías y proyectos de comedias.*—Contiene: Sonetos y poesías varias.—Amores y desventuras.—Proyectos de comedias.—El último deseo.—Yo.—El cautivo.—Teatro vivo.—Consuelo.—El teatro de Calderón.—4 pesetas.

33.—OBRAS DE D. M. MENENDEZ Y PELAYO: tomo IX.—*Horacio en España.—Solaces bibliográficos*, segunda edición refundida: tomo II y último.—Contiene: La poesía horaciana en Castilla.—La poesía horaciana en Portugal.—5 pesetas.

34.—OBRAS DE D. V. DE LA FUENTE: tomo II.—*Estudios críticos sobre la Historia y el Derecho de Aragón:* segunda serie.—Contiene: Las primeras Cortes. Los fueros primitivos.—Origen del Justicia Mayor.—Los señoríos en Aragón.—El régimen popular y el aristocrático. —Preludios de la Unión.—La libertad de testar.—Epílogo de este período.—4 pesetas.

35.—*Leyendas moriscas*, sacadas de varios manuscritos por D. F. Guillén Robles: tomo I.—Contiene: Nacimiento de Jesús.—Jesús con la calavera.—Estoria de tiempo de Jesús.—Racontamiento de la doncella Carcayona.—Job.—Los Santones.—Salomón.—Moisés.—4 pesetas.

36.—*Cancionero de Gómez Manrique*, publicado por primera vez, con introducción y notas por D. Antonio Paz y Melia, tomo I.—4 pesetas.

37.—*Historia de la Literatura y del arte dramático en España*, por A F. Schack, traducida directamente del alemán por D. Eduardo de Mier: tomo I, con retrato del autor grabado por Maura.—Contiene: Biografía del autor.—Origen del drama de la Europa moderna, y origen y vicisitudes del drama español hasta revestir sus caracteres y forma definitiva en tiempo de Lope de Vega.—5 pesetas.

38.—OBRAS DE D. M. MENÉNDEZ Y PELAYO: tomo X.—*Historia de las ideas estéticas en España:* tomo V (siglo XVIII).—4 pesetas.

39.—*Cancionero de Gómez Manrique*, publicado por primera vez, con introducción y notas por D. A. Paz y Melia: tomo II y último.—4 pesetas.

40.—OBRAS DE D. JUAN VALERA: tomo I.—*Canciones, romances y poe-*

mas, con prólogo de D. A. Alcalá Galiano, notas de D. M. Menéndez y Pelayo y retrato del autor grabado por Maura.—5 pesetas.

41.—Obras de D. M. Menéndez y Pelayo: tomo XI.—*Historia de las ideas estéticas en España:* tomo VI (siglo xviii).—5 pesetas.

42.—*Leyendas moriscas*, sacadas de varios manuscritos por D. F. Guillén Robles: tomo II.—Contiene: Leyenda de Mahoma.—De Temim Addar.—Del Rey Tebín.—De una profetisa y un profeta.—Batalla del rey Almohalhal.—El alárabe y la doncella.—Batalla de Alexyab contra Mahoma.—El milagro de la Luna.—Ascensión de Mahoma.—Leyenda de Guara Alhochorati.—De Mahoma y Alharits.—Muerte de Mahoma.—4 pesetas.

43.—*Poesías de D. Antonio Ros de Olano*, con un prólogo de D. Pedro A. de Alarcón.—Contiene: Sonetos.—La pajarera.—Doloridas.—Por pelar la pava.—La gallomaquia.—Lenguaje de las estaciones.—Galatea.—4 pesetas.

44.—*Historia del nuevo reino de Granada* (cuarta parte de los *Varones ilustres de Indias*), por Juan de Castellanos, publicada por primera vez con un prólogo por D. A. Paz y Melia: tomo I.—5 pesetas.

45.—*Poemas dramáticos de Lord Byron*, traducidos en verso castellano por D. José Alcalá Galiano, con un prólogo de D. Marcelino Menéndez y Pelayo.—Contiene: Caín.—Sardanápalo.—Manfredo.—4 pts.

46.—*Historia de la Literatura y del arte dramático en España*, por A. F. Schack, traducida directamente del alemán por D. E. de Mier: tomo II.—Contiene: la continuación del tomo anterior hasta la edad de oro del teatro español.—5 pesetas.

47.—Obras de D. V. de la Fuente: tomo III.—*Estudios críticos sobre la Historia y el Derecho de Aragón:* tercera y última serie.—Contiene: Formación de la liga aristocrática.—Vísperas sicilianas.—Revoluciones desastrosas.—Reaparición de la Unión.—Las libertades de Aragón en tiempo de D. Pedro IV.—Los reyes enfermizos.—Influencia de los Cerdanes.—Compromiso de Caspe.—La dinastía castellana.—Falseamiento de la Historia y el Derecho de Aragón en el siglo xv.—D. Fernando el Católico.—Sepulcros reales.—Serie de los Justicias de Aragón.—Conclusión.—5 pesetas.

48.—*Leyendas moriscas*, sacadas de varios manuscritos por D. F. Guillén Robles: tomo III y último.—Contiene: La conversión de Omar.—La batalla de Yermuk.—El hijo de Omar y la judía.—El alcázar del oro.—Alí y las cuarenta doncellas.—Batallas de Alexyab y de Jozaima.—Muerte de Belal.—Maravillas que Dios mostró á Abraham en el mar.—Los dos amigos devotos.—El Antecristo y el día del juicio.—4 pts.

49.—*Historia del nuevo reino de Granada* (cuarta parte de los *Varones ilustres de Indias*), por Juan de Castellanos, publicada por primera vez con un prólogo por D. Antonio Paz y Melia: tomo II y último, que termina con un índice de los nombres de personas citadas en esta cuarta parte y en las tres primeras publicadas en la Biblioteca de Autores españoles de Rivadeneyra.—5 pesetas.

50.—OBRAS DE D. J. VALERA: tomo II.—*Cuentos, diálogos y fantasías*.—Contiene: El pájaro verde.—Parsondes.—El bermejino prehistórico.—Asclepigenia.—Gopa.—Un poco de crematística.—La cordobesa.—La primavera.— La venganza de Atahualpa.—Dafnis y Cloe.—5 pesetas.

51.—*Historia de la Literatura y del arte dramático en España*, por A. F. Schack, traducida directamente del alemán por D. E de Mier: tomo III.—Contiene: la continuación de la materia anterior.—5 pts.

52.—OBRAS DE D. M. MENÉNDEZ Y PELAYO: tomo XII.—*La ciencia española*, tercera edición refundida y aumentada: tomo I, con un prólogo de D. Gumersindo Laverde y Ruiz.—Contiene: Indicaciones sobre la actividad intelectual de España en los tres últimos siglos.—De re bibliographical.—Mr. Masson redivivo.—Monografías expositivo-críticas.—Mr. Masson redimuerto.—Apéndices.—4 pesetas.

53.—OBRAS DE D. A. CÁNOVAS DEL CASTILLO: tomo V.—*Poesías*.—Contiene: Amores.—Quejas y desengaños.—Rimas varias.—Cantos lúgubres.—4 pesetas.

54.—OBRAS DE D. JUAN EUGENIO HARTZENBUSCH.—Tomo I: *Poesías*, con la biografía del autor, juicio crítico de sus obras por D. Aureliano Fernández-Guerra y retrato grabado por Maura: primera edición completa de las obras poéticas.—5 pesetas.

55.—*Discursos y artículos literarios* de D. Alejandro Pidal y Mon.—Un tomo con retrato del autor grabado por Maura.—Contiene: La Metafísica contra el naturalismo.—Fr. Luis de Granada.—José Selgas.—Epopeyas portuguesas.—Glorias asturianas.—Coronación de León XIII.—El P. Zeferino.—Menéndez y Pelayo.—Campoamor.—Pérez Hernández.—Frassinelli.—Epístolas.—Una madre cristiana.—Una visión anticipada.—El campo en Asturias.—5 pesetas.

56.—OBRAS DE D. A. CÁNOVAS DEL CASTILLO: tomo VI.—*Artes y letras*.—Contiene: De los asuntos respectivos de las artes.—Del origen y vicisitudes del genuino teatro español.—Apéndice.—La libertad en las artes.—Apéndice.—Un poeta desconocido y anónimo.—5 pesetas.

57.—OBRAS DE D. M. MENÉNDEZ Y PELAYO: tomo XIII.—*La ciencia española:* tercera edición corregida y aumentada: tomo II.—Contiene:

Dos artículos de D. Alejandro Pidal sobre las cartas anteriores.—In dubiis libertas.—La ciencia española bajo la Inquisición.—Cartas.—La Antoniana Margarita.—La patria de Raimundo Sabunde.—Instaurare omnia in Christo.—Apéndice.—5 pesetas.

58.—*Historia de la Literatura y del arte dramático en España*, por A. F. Schack, traducida directamente del alemán por D. E. de Mier: tomo IV.—Contiene: Fin de la materia anterior.—Edad de oro del teatro español.—5 pesetas.

59.—*Historia de la Literatura y del arte dramático en España*, por A. F. Schack, traducida directamente del alemán por D. E. de Mier: tomo V y último.—Contiene: Fin de la materia anterior.—Decadencia del teatro español en el siglo XVIII.—Irrupción y predominio del gusto francés.—Ultimos esfuerzos.—Apéndices.—5 pesetas.

60.—Obras de D. J. Valera: tomo III.—*Nuevos estudios críticos*.—Contiene: Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas.—El *Fausto* de Gœthe.—Shakespeare.—Psicología del amor.—Las escritoras en España y elogio de Santa Teresa.—Poetas líricos españoles del siglo XVIII.—De lo castizo de nuestra cultura en el siglo XVIII y en el presente.—De la moral y de la ortodoxia en los versos.—5 pesetas.

61.—Obras de D. M. Menéndez y Pelayo: tomo XIV.—*Historia de las ideas estéticas en España:* tomo VII (siglo XIX).—5 pesetas.

62.—Obras de D. Severo Catalina: tomo I.—*La Mujer*, con un prólogo de D. Ramón de Campoamor: octava edición.—4 pesetas.

63.—Obras de D. J. E. Hartzenbusch: tomo II.—*Fábulas:* primera edición completa.—5 pesetas.

64.—Obras de D. M. Menéndez y Pelayo: tomo XV.—*La ciencia española:* tomo III y último.—Contiene: Réplica al Padre Fonseca.—Inventario de la ciencia española: Sagrada Escritura: Teología: Mística: Filosofía: Ciencias morales y políticas: Jurisprudencia: Filología: Estética: Ciencias históricas: Matemáticas: Ciencias militares: Ciencias físicas.—5 pesetas.

65.—Obras de D. J. Valera: tomo IV.—*Novelas:* tomo I, con un prólogo de D. Antonio Cánovas del Castillo.—Contiene: *Pepita Jiménez*.—*El Comendador Mendoza*.—5 pesetas.

66.—Obras de D. J. Valera: tomo V.—*Novelas:* tomo II.—Contiene: *Doña Luz*.—*Pasarse de listo*.—5 pesetas.

67.—Obras de D. A. Cánovas del Castillo: tomo VII.—*Estudios del reinado de Felipe IV:* tomo I.—Contiene: Revolución de Portugal. Textos y reflexión.—Negociación y rompimiento con la República inglesa.—5 pesetas.

68.—Obras de D. J. E. Harzentbusch: tomo III.—*Teatro:* tomo I. —Contiene: *Los amantes de Teruel.—Doña Mencía.—La redoma encantada.*—5 pesetas.

69.—Obras sueltas de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola, coleccionadas é ilustradas por el Conde de la Viñaza: tomo I.—Contiene las de Lupercio: Prólogo.—Poesías líricas.—Epístolas y poesías varias.—Obras dramáticas.—Opúsculos y discursos literarios.—Cartas eruditas y familiares.—Apéndices.—5 pesetas.

70.—*Rebelión de Pizarro en el Perú y Vida de D. Pedro Gasca*, por Calvete de Estrella, y un prólogo de D. A. Paz y Melia: tomo I.—5 pesetas.

71.—Obras de D. A. Cánovas del Castillo: tomo VIII.—*Estudios del reinado de Felipe IV:* tomo II.—Contiene: Antecedentes y relación crítica de la batalla de Rocroy.—Apéndice luminoso con 27 documentos de interés.—5 pesetas.

72.—Obras de D. Serafín Estébanez Calderón *(El Solitario)*: tomo IV.—*Poesías.*—4 pesetas.

73.—*Poesías* de D. Enrique R. de Saavedra, Duque de Rivas, con un prólogo de D. Manuel Cañete y retrato del autor, grabado por Maura: tomo único.—Contiene: Impresiones y fantasías.—Recuerdos.—Hojas de álbum.—Romances.—La hija de Alimenón.—Juramentos de amor. —4 pesetas.

74.—Obras de D. M. Menéndez y Pelayo: tomo XVI.—*Historia de las ideas estéticas en España*, tomo VIII (siglo xix).—4 pesetas.

75.—Obras sueltas de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola, coleccionadas é ilustradas por el Conde de la Viñaza: tomo II.—Contiene las de Bartolomé Leonardo: Poesías líricas.—Sátiras.—Poesías varias.—Diálogos satíricos.—Opúsculos varios.—Cartas eruditas y familiares.—Apéndices.—5 pesetas.

76.—*Rebelión de Pizarro en el Perú y Vida de D. Pedro Gasca*, por Calvete de Estrella: tomo II.—5 pesetas.

77.—Obras de D. J. E. Hartzenbusch: tomo IV.—*Teatro:* tomo II.—Contiene: *La visionaria.—Los polvos de la madre Celestina.—Alfonso el Casto.—Primero yo.*—5 pesetas.

78.—Obras de D. J. Valera: tomo VI.—*Novelas:* tomo III.—Contiene: *Las ilusiones del Doctor Faustino.*—5 pesetas.

79.—Pidal (Marqués de).—*Estudios históricos y literarios:* tomo I, con retrato del autor, grabado por Maura.—Contiene: La lengua castellana en los códigos.—La poesía y la historia.—Poema, crónica y romancero del Cid.—Un poema inédito.—Vida del rey Apolonio y de

Santa María Egipciaca.—La poesía castellana de los siglos XIV y XV.—4 pesetas.

80.—*Sales españolas ó Agudezas del ingenio nacional*, recogidas por D. A. Paz y Melia.—Primera serie.—Contiene: Libro de Cetrería y profecía de Evangelista.—Carta burlesca de Godoy.—Privilegio de Don Juan II en favor de un hidalgo.—Carta del bachiller de Arcadia al capitán Salazar, y respuesta de éste.—Sermón de Aljubarrota.—Carta de D. Diego Hurtado de Mendoza á Feliciano de Silva.—Proverbios de D. Apóstol de Castilla.—Carta del Monstruo satírico.—Libro de chistes de Luis de Pinedo.—Memorial de un pleito.—Carta hallada en el correo sin saber quién la enviaba.—Carta de un portugués.—Carta burlesca de Fr. Guillén de Peraza.—Descendencia de los Modorros.—Carta de Diego de Amburcea á Esteban de Ibarra.—Carta del Conde de Lemos á Bartolomé L. de Argensola.—Carta de Ustarroz al maestro Gil González Dávila.—Epitafios y dichos portugueses.—Carta de un quidam al castellano de Milán.—Carta ridícula de Diego Monfor.—Mundi novi y diálogo.—Carta sobre el destierro del Duque de Escalona.—Cartas del Arcediano de Cuenca al cura de Pareja.—Nota de las cosas particulares del anticuario de D. Juan Flores.—5 pesetas.

81.—OBRAS DE D. A. CÁNOVAS DEL CASTILLO: tomo IX.—*Problemas contemporáneos:* tomo III.—Contiene: Ejercicio de la soberanía en las democracias modernas.—Las revoluciones de la edad moderna.—Clasificación de los sistemas democráticos.—La democracia pura en Suiza.—La democracia del régimen mixto en los cantones suizos.—La soberanía ejercida en Suiza por la confederación.—El régimen municipal.—La democracia de los Estados Unidos.—El conflicto de la soberanía en los Estados Unidos y en Suiza.—Principios teóricos de la democracia francesa.—Conclusiones.—El juicio por jurados y el partido liberal conservador.—La economía política y la democracia economista en España.—La producción de cereales en España y los actuales derechos arancelarios.—Necesidad de proteger, á la par que la de los cereales, la producción española en general.—De cómo he venido yo á ser doctrinalmente proteccionista.—La cuestión obrera y su nuevo carácter.—De los resultados de la conferencia de Berlin y del estado oficial de la cuestión obrera.—Ultimas consideraciones.—5 pts.

82.—OBRAS LITERARIAS DE D. MANUEL SILVELA.—5 pesetas.

83.—PIDAL (MARQUÉS DE).—*Estudios históricos y literarios:* tomo II.—Contiene: Vida del trovador Juan Rodríguez del Padrón.—D. Alonso de Cartagena.—El Centón epistolario.—Juan de Valdés y el *Diálogo de la lengua*.—Fr. Pedro Malon de Chaide.—¿Tomé de Burguillos y

Lope de Vega son una misma persona?—Observaciones sobre la poesía dramática.—Viajes por Galicia en 1836.—Recuerdos de un viaje á Toledo en 1842.—Descubrimientos en América.—Poesías.—4 pesetas.

84.—OBRAS DE D. JUAN VALERA: tomo VII.—*Disertaciones y juicios literarios.*—Contiene: Sobre el *Quijote.*—La libertad en el arte.—Sobre la ciencia del lenguaje.—Del influjo de la Inquisición en la decadencia de la literatura española.—La originalidad y el plagio.—Vida de Lord Byron.—De la perversión moral de la España de nuestros días.—De la filosofía española.—Poesía lírica.—Estudios sobre la Edad Media.—Obras de D. Antonio Aparisi y Guijarro.—Sobre el Amadís de Gaula.—Las Cantigas del Rey Sabio.—5 pesetas

85.—*Cancionero de la Rosa*, por D. Juan Pérez de Guzmán: tomo I.—Contiene: *Manojo de la poesía castellana*, formado con las mejores producciones líricas consagradas á la reina de las flores durante los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX, por los poetas de los dos mundos.—Tomo I, 5 pesetas.

86.—OBRAS DE ANDRÉS BELLO: tomo IV.—*Opúsculos gramaticales:* tomo I.—Contiene: Ortología.—Arte métrica.—Apéndices.—4 pts.

87.—DUQUE DE BERWICK.—*Relación de la conquista de los reinos de Nápoles y Sicilia.—Viaje á Rusia.*—5 pesetas.

88.—FERNÁNDEZ DURO (D. CESÁREO).—ESTUDIOS HISTÓRICOS.—*Derrota de los Gelves.—Antonio Pérez en Inglaterra y Francia:* un tomo.—5 pesetas.

89.—OBRAS DE ANDRÉS BELLO: tomo V.—*Opúsculos gramaticales:* tomo II.—Contiene: Análisis ideológica.—Compendio de gramática castellana.—Opúsculos.—4 pesetas.

90.—*Rimas de D. Vicente W. Querol:* un tomo, 4 pesetas.

91.—*Cancionero de la Rosa*, por D. Juan Pérez de Guzmán: tomo II.—Contiene: *Manojo de la poesía castellana*, formado con las mejores producciones líricas consagradas á la reina de las flores durante el siglo XIX, por los poetas de los dos mundos.—Tomo II, 5 pesetas.

92.—OBRAS DE D. M. MENÉNDEZ Y PELAYO: tomo XVII.—*Historia de las ideas estéticas en España:* tomo IX (siglo XIX).—5 pesetas.

93.—OBRAS DE D. J. E. HARTZENBUSCH: tomo V.—*Teatro:* tomo III.—Contiene: *El Bachiller Mendarias.—Honoria.—Derechos póstumos.*—5 pesetas.

94.—*Relaciones de los sucesos de la Monarquía española desde 1654 á 1658*, por D. Jerónimo Barrionuevo de Peralta, con la biografía del autor y algunas de sus obras poéticas y dramáticas: tomo I.—5 pts.

95.—OBRAS DE D. M. MENÉNDEZ Y PELAYO: tomo XVIII.—*Ensayos de crítica filosófica*. Contiene: De las vicisitudes de la filosofía platónica en España.—De los orígenes del criticismo y del escepticismo, y especialmente de los precursores españoles de Kant.—Algunas consideraciones sobre Francisco de Vitoria y los orígenes del derecho de gentes: tomo, 4 pesetas.

96.—*Relaciones de los sucesos de la Monarquía española desde* 1654 *á* 1658, por D. Jerónimo Barrionuevo de Peralta: tomo II.—5 pts.

97.—*Historia crítica de la poesía castellana en el siglo* XVIII, por el Marqués de Valmar: tomo I.—5 pesetas.

98.—OBRAS DE FERNÁN CABALLERO: tomo I. Contiene: Fernán Caballero y la novela contemporánea.—*La familia de Alvareda*.—5 pesetas.

99.—*Relaciones de los sucesos de la Monarquía española desde* 1654 *á* 1658, por D. Jerónimo Barrionuevo de Peralta: tomo III.—5 pts.

100.—*Historia crítica de la poesía castellana en el siglo* XVIII, por el Marqués de Valmar: tomo II.—5 pesetas.

101.—OBRAS DE D. SERAFÍN ESTÉBANEZ CALDERÓN (*El Solitario*): tomo V.—*Novelas, Cuentos y Artículos*.—4 pesetas.

102.—*Historia crítica de la poesía castellana en el siglo* XVIII, por el Marqués de Valmar: tomo III y último.—5 pesetas.

103.—*Relaciones de los sucesos de la Monarquía española desde* 1654 *á* 1658, por D. Jerónimo Barrionuevo de Peralta: tomo IV y último.—5 pesetas.

104.—*Memorias de D. José García de León y Pizarro:* tomo I (de 1770 á 1814).—5 pesetas.

105.—OBRAS COMPLETAS DEL DUQUE DE RIVAS: tomo I.—*Poesías*.—5 pesetas.

106.—OBRAS DE D. M. MENÉNDEZ Y PELAYO: *Estudios de crítica literaria*.—Segunda serie.—4 pesetas.

107.—OBRAS DE FERNÁN CABALLERO: tomo II.—*La Gaviota*.—5 pts.

108.—OBRAS COMPLETAS DEL DUQUE DE RIVAS: tomo II.—*Poesías*.—5 pesetas.

109.—*Memorias de D. José García de León y Pizarro:* tomo II.—5 pts.

110.—*Ocios poéticos*, por D. Ignacio Montes de Oca: un tomo, 4 pesetas.

111.—OBRAS DE FERNÁN CABALLERO: tomo III.—*Clemencia*.—5 pesetas.

112.—*Memorias de D. José García de León y Pizarro:* tomo III.—5 pesetas.

113.—OBRAS COMPLETAS DEL DUQUE DE RIVAS: tomo III.—*El moro expósito*.—5 pesetas.

114.—OBRAS DE FERNÁN CABALLERO: tomo IV.—*Lágrimas.*—5 pesetas.

115.—OBRAS COMPLETAS DEL DUQUE DE RIVAS: tomo IV.—*Romances históricos.*—5 pesetas.

116.—*Estudios de historia y de crítica literaria*, por el Marqués de Valmar.—4 pesetas.

117.—OBRAS COMPLETAS DEL DUQUE DE RIVAS: tomo V.—*Tragedias y leyendas.*—5 pesetas.

118.—OBRAS DE D. M. MENÉNDEZ Y PELAYO: *Estudios de crítica literaria.*—Tercera serie.—4 pesetas.

119.—*Oraciones fúnebres*, por D. Ignacio Montes de Oca: un tomo, 4 pesetas.

120.—OBRAS COMPLETAS DEL DUQUE DE RIVAS: tomo VI.—*Dramas y comedias.*—5 pesetas.

Ejemplares de tiradas especiales de 6 á 250 pesetas.

EN PREPARACIÓN

Obras del Duque de Rivas, tomo VII.
Gramática de la lengua castellana, de D. Andrés Bello.
Crónica de Enrique IV, tomo IV.
Corrección de vicios, tomo I.

4/13/92

DR

LAS





